

UNIVERSIDAD EAFIT
Escuela de Ciencias y Humanidades
Maestría en Estudios Humanísticos



**EL ESPACIO NARRATIVO EN TRES NOVELAS
DE EVELIO JOSÉ ROSERO**

Preparado por:
Javier Andrés Gómez Gómez

Director de tesis:
Jesús Hernando Motato Camelo
Profesor de literatura Universidad Industrial de Santander

Medellín, Colombia
2013

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	3
OBJETIVOS	7
MARCO CONCEPTUAL	8
ESTADO DEL ARTE	16
CAPÍTULO I LOS PERSONAJES Y SU RELACIÓN CON LOS ESPACIOS	22
CAPÍTULO II CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO NARRATIVO	43
CAPÍTULO III EL ESPACIO NARRATIVO: UNA MIRADA DESDE LO ERÓTICO Y LA VIOLENCIA	65
CAPÍTULO IV A MANERA DE CONCLUSIONES	78
BIBLIOGRAFÍA	84

INTRODUCCIÓN

Evelio José Rosero Diago tiene una carrera de escritor que se ha extendido por más de 20 años, siendo un prolífico autor que ha incursionado en todos los géneros de la literatura, incluyendo libros para niños como son: *Cuento para matar a un perro (y otros cuentos)* (1989), *Pelea en el parque* (1991) *El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo* (1992), y *Las esquinas más largas* (1998).

A lo anterior, se le suman 13 novelas publicadas entre 1984 y 2012. En siguiente orden: *Mateo solo*, su primera novela; *Juliana los mira* (1986), *El incendiado* (1988), *Papá es santo y sabio* (1989), *Señor que no conoce la luna* (1992), *Cuchilla* (2000), *Plutón* (2000), *Los almuerzos* (2001), *Juega al amor* (2002), *El hombre que quería escribir una carta* (2002), *En el lejero* (2003), *Los escapados* (2006), *Los ejércitos* (2007), y *La carroza de Bolívar* (2012). En 2007 publica la que hasta ahora se ha convertido en su obra más exitosa, *Los ejércitos* que le ha valido entre otros el Premio Tusquets de Novela, y el Foreign Fiction Prize otorgado en reconocimiento a la mejor obra traducida al inglés. Dentro de las últimas generaciones de novelistas y cuentistas colombianos, posteriores al llamado “Boom latinoamericano”, aparece la figura de Evelio José Rosero Diago, nacido en Bogotá en 1958 y más aún con una obra muy diversa en la cual se incluye la poesía y el teatro. Respectivamente, *El eterno monólogo de Llo* (1981), *Las lunas de Chía* (2006), y el drama *abí están pintados* (1988).

Por su obra y su visión de mundo podría decirse que Rosero Diago es un escritor heredero del “Boom latinoamericano” y la nueva crítica coincide con esta apreciación. Por ejemplo, al respecto del post boom aparece un artículo escrito por Ben Ehrenreich titulado: *After Macondo: On Evelio Rosero*¹, y publicado en la revista **The Nation** el 25 de enero de 2010, donde Evelio Rosero Diago

¹ Ehrenreich, B. (2010). Beyond Macondo. On Evelio Rosero. The Nation [revista en línea]. Disponible en: <http://www.thenation.com/article/after-macondo-evelio-rosero?page=full>.

dijo: “*Macondo doesn't look anything like the towns of Colombia anymore*”², el cual parece confirmar la ruptura estilística de Rosero Diago y visión del mundo con la tendencia garciamarquiana del realismo mágico, y asumir una postura más realista del espacio en Colombia. Dicha postura puede darse en la ficcionalización de la violencia actual y su incidencia psicológica en los personajes como es el caso de *Los ejércitos*. Señalo el espacio, llámese pueblo en la obra de Rosero, pues en gran parte de su narrativa los escenarios y ambientes de sus novelas son efectivamente pueblos. Se puede hablar de una excepción en el espacio pueblo en la novela *Los almuerzos*, que se desarrolla en un barrio de la Bogotá y que se confirma con muchos referentes espaciales de esta novela que hacen alusión a la capital del país.

En cuanto a los personajes de las obras de Evelio José Rosero, estos se desenvuelven en esa cotidianidad citadina y en ella hay estudiantes de colegio atormentados por sus profesores (*Cuchilla*, 2000), personajes en busca de alguien más (*En el lejero*, 2003), personajes que sufren la discriminación social y sexual (*Señor que no conoce la luna*, 1992), personajes deformes físicamente que aborrecen su suerte y sacerdotes que rayan en lo profano (*Los almuerzos*, 2001) y jubilados cuya vida cambia de forma radical por cuenta de la violencia (*Los ejércitos*, 2007). Personajes burlados en su entorno familiar (*La carroza de Bolívar*, 2012). Todos ellos tienen en común: estar, sentirse atormentados de alguna forma, bien sea por: circunstancias internas o externas, o por esa cotidianidad, o por ese encierro de los espacios que definen su actividad existencial. Del anterior planteamiento resalto el caso del jubilado en *Los ejércitos*, pues es una de las novelas que gravitan el desarrollo de esta investigación. En esta novela el profesor no tiene otra alternativa que la mirada diaria a una mujer desnuda, y es tan reiterada esta escena que lo erótico pierde su esencia y adquiere relevancia el encierro. Este ambiente entorpece, apabulla a los personajes y es allí donde

² Traducción personal: *Macondo no se parece más a ningún pueblo de Colombia*.

la violencia adquiere sentido en la novela, pues esa mirada del viejo jubilado es otra forma de mostrar el tormento del encierro.

Pues bien, los espacios en las novelas de Evelio Rosero se encuentran signados por la violencia y están determinados en su relación con el comportamiento de los personajes. En este sentido, la casa, el colegio, la iglesia, el pueblo, la ciudad están rodeados o habitados por personajes que la sufren o la llevan hasta allí. Entonces, el espacio y los personajes tienen una íntima relación con ella. Lo dicho antes plantea entonces que la violencia es uno de los temas centrales de la obra de Evelio Rosero. Esta es determinante en la relación personaje-espacio en tanto que son personajes degradados, enfermos existencialmente, cuyos recuerdos están atravesados por hechos violentos. Y entonces estos espacios adquieren una morosidad, una cotidianidad que no les ofrecen alternativas de vida. Pero no es sólo la violencia generada por actores armados o por el tráfico de sustancias ilícitas, a la cual también se ha acercado con *Los ejércitos* y *Plutón*, es una violencia diaria, que está presente en lugares habituales de una sociedad, y con seres tan disimiles como un estudiante, un profesor o un sacerdote.

A pesar de ser un prolífico escritor, no existen muchos estudios sistemáticos en Colombia, por ejemplo, o al menos no muy completos, sobre la obra de Evelio Rosero Diago. Para ilustrar esto referencio los tres tomos sobre narrativa colombiana del siglo XX: *Literatura y cultura*, (2000) compilación realizada por las profesoras Ángela Robledo, Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo y en ellos no aparece Evelio Rosero ni su obra como objeto de estudio; de igual modo, en las compilaciones realizadas por Luz Mery Giraldo en los libros *La novela colombiana ante la crítica* (1994) y *Fin de siglo: narrativa colombiana* (1995) tampoco se hace mención a Evelio José Rosero. Reseño estas obras porque abarcan un gran número de escritores

colombianos, pero no quiero generalizar que no haya estudios sobre su obra, como por ejemplo en la academia universitaria hay investigaciones las cuales tal vez no aparecen publicadas o difundidas. Por lo tanto esta tesis busca contribuir al estudio y análisis de un aspecto en particular de su obra: el espacio narrativo. Para esto se han escogido tres de sus novelas: *Señor que no conoce la luna* (1992), *Los almuerzos* (2001), y *Los ejércitos* (2007).

OBJETIVOS

Analizar la función narrativa de la casa, por cuanto es en ella donde se centra el desarrollo de las tres novelas escogidas para esta investigación: *Los ejércitos*, *los almuerzos* y *Señor que no conoce la luna*.

Estudiar los conflictos que se generan en este espacio narrativo por cuenta de los personajes.

Establecer los cambios que los personajes producen en la casa.

Establecer la relación que hay entre los espacios contiguos a la casa y cómo los personajes también afectan estos espacios.

MARCO CONCEPTUAL

El espacio en la obra de Evelio José Rosero tiene una función especial en la configuración de sus personajes y por consiguiente es el eje central de este proyecto de investigación. Para tal fin me fundamento en los estudios sobre el espacio que realiza filósofo francés Gaston Bachelard con su obra *Poétique de l'espace* (1957) y en su versión en español *Poética del espacio*. Bachelard hace un recorrido por diversos espacios, empezando por la casa, deteniéndose en lugares de ella como el sótano, la alcoba y la guardilla y lo que estas encierran en la intimidad y relación de los objetos con el personaje y explora espacios tan íntimos como los cajones, los cofres y los armarios. En 2012 con motivo de la presentación de *La poética del espacio*, Luz Gabriela González Rocha escribió el artículo *Imaginación, dueña de mi Universo*, en el cual la autora dice que para Bachelard la casa es un elemento de integración psicológica, morada de recuerdos y de olvidos. La casa es el primer universo de la cotidianidad, pero se proyecta como un auténtico “microcosmos”: una unidad de imagen y recuerdo. Su funcionalidad reside en que sirve como detonante del proceso de reminiscencia, morada ineludible del pasado imperecedero, suplemento de las contingencias y multiplicadora de las continuidades.

Con base en lo anterior en esta investigación se hace un recorrido por espacios de la novelas objetos de estudio, y me detengo en el patio para el caso de *Los ejércitos*, las alcobas en *Los almuerzos* y *Señor que no conoce la luna*, para profundizar en la intimidad de los personajes y su relación con los objetos. Para Bachelard en su *Poética del espacio* hay un hecho integrador entre recuerdos y olvidos, y esto es fundamental en los personajes de las anteriores novelas como es el caso del profesor jubilado de *Los ejércitos donde* hay una fuerte relación entre él y su esposa a partir

de los recuerdos traumáticos como ese día cuando se conocieron. Entonces, según Bachelard, hay tres tipos de casas:

- **Casa infancia:** es donde se recogen todos los recuerdos casi borrosos e irreconocibles, algunas veces parece como si no hubieran sido vividos y que llegan en forma de ecos del pasado, el cual cobra aquí vital importancia porque aunque no forme parte directa de los ensueños, son las imágenes de él las que retumban y toman fuerza a la hora de crear la casa del futuro, son los espacios que se recuerdan de la casa de infancia las que dan rienda suelta a la imaginación y encuentran refugio en la casa onírica. En este sentido, el jorobado en *Los almuercos* asocia su infancia desde su vida en la iglesia y eso hace que, poco a poco, la novela gire en torno a él, y no es gratuito que los curas desaparezcan de este escenario.

- **Casa Soñada:** es la casa del futuro, donde se desea habitar, donde se quieren realizar nuestros sueños, pero no es donde se sueña. Es este espacio ideal para el profesor jubilado de *Los ejércitos*; lo soñado es la mirada persistente a esa mujer desnuda que habita en la otra casa, y que se siente halagada por mirada “inocente” del viejo profesor; tal parece que el sueño de estos dos personajes es la evasión de esa violencia que rodea al pueblo.

- **Casa Onírica:** es el lugar de la ensoñación, es a su vez imaginada y es independiente de la casa del pasado (infancia) y de la casa futura. Esta es una casa soñada que no se realiza, es el lugar donde están ubicadas las imaginaciones, donde se ancla la casa del pasado, y se dispone la futura, donde se pone en juego la realidad con la ensoñación y se discute en ella lo irreal versus lo real. Esta descripción que Bachelard hace de la casa onírica, es muy cercana al espacio de *Señor que no conoce la luna* puesto que el armario no se asimila como el encierro, sino como una metáfora de la ensoñación, de lo sensible. Así mismo, lo exterior se asimila a estar vestido mientras lo interior es

el desnudo. Lo exterior es una metáfora de la apariencia, mientras el desnudo es una metáfora de la identidad, del auto-reconocimiento y la intimidad.

Además de la casa, Bachelard propone un recorrido asimismo por formas de habitación natural como el nido y la concha y termina con el análisis de la inmensidad íntima, el adentro y el afuera y la fenomenología de lo redondo. De igual modo, estas novelas de Rosero, objeto de esta investigación, recorren formas espaciales de habitación natural como la alcoba, la sala, el patio, la cocina y se internan en esa relación personaje-espacio en donde se integran lo interior y lo exterior.

Otro importante estudio es del lingüista y crítico literario italiano Angelo Marchese, en *Las estructuras espaciales del relato*, que se encuentra en el libro *La narratología hoy* (1989) –de cual se toman todos los siguientes conceptos y Marchese hace las siguientes oposiciones:

Palacio versus casita

Un elemento del relato puede establecer una relación entre mundos aparentemente incommunicables del “palacio” y la “casita”, detrás de los cuales se encuentran las antítesis de “violencia” y “paz” “injusticia” y “justicia”, “miedo” y “seguridad”. El lenguaje espacial a través del eje sémico alto” vs “bajo” que también contribuye a darle sentido al discurso narrativo de la novela.

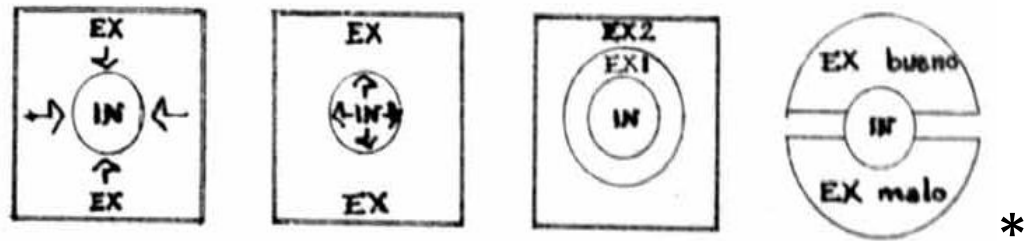
Algunos elementos de las novelas de Evelio Rosero establecen una relación entre un mundo aparente e incommunicable de lo que Marchese denomina “palacio” y “casita” y esto se entiende a partir de la relación “armario” o “palacio” que a su vez encierran estos objetos en la novela *Señor que no conoce la luna*. La dicotomía armario-palacio hecha a partir de la teoría de

Marchese sustenta también la antítesis miedo y seguridad. De igual modo se puede establecer la relación entre “zozobra” y “paz” a partir de la mirada del viejo profesor y la mujer desnuda en *Los ejércitos*. El concepto de palacio de Marchese puede entenderse como el espacio de seguridad, tranquilidad y evocación, y así se comprende el comportamiento de personajes como el jorobado, el profesor y el personaje encerrado en el armario en *Los almuerzos*, *Los ejércitos* y *Señor que no conoce la luna*, respectivamente. Los espacios de estas novelas son una representación de la ensoñación frente al mundo opresor.

Interior - exterior

De manera similar, el análisis paradigmático y sintagmático de las estructuras espaciales pone en claro la existencia de un modelo que expresa la percepción del mundo (*Weltanschauung*) del autor implícito. Este modelo puede ser estudiado en relación con los principios acerca de la cultura de Lotman sobre la división del espacio en dos o más partes con una orientación (explícita en el texto) de lo interior hacia lo exterior y viceversa. El eje sintagmático representa la continuidad espacial, es decir la manera como en la novela se sostienen los espacios llamados casa, iglesia y armario; mientras que el eje paradigmático corresponde a las variaciones espaciales o sea interior-exterior y viceversa.

Los esquemas de Lotman *, que ilustran las oposiciones de Marchese se pueden traducir de manera diversa: la oposición interior – exterior se puede expresar mediante una concepción ideológica bipolar del tipo “orden” vs desorden” “refugio” vs violencia”. “intimidad (natural) vs caos histórico”.



Las dicotomías “propio vs ajeno”, “cercano vs lejano” y otras parecidas ejemplifican esquemas del mundo en los que el primer tema representa algo conocido, comprensible, protector, familiar mientras que el segundo término expresa los antivalores de lo extraño, lo diverso, lo incierto, lo inculco o lo negativo.

También destaca la académica y escritora mexicana Luz Aurora Pimentel con su obra *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos* (2001). Este texto se ocupa, como su nombre lo indica, del espacio, y de su representación en los textos narrativos, fincada esencialmente en la descripción, y centrada en autores y obras muy especiales. Las cuales se especificarán más adelante. La primera parte del libro, *La representación del espacio en los textos narrativos*, se ocupa básicamente y como se dijo antes, de la descripción en los siguientes aspectos: En un texto narrativo, la dimensión icónica de sus elementos constitutivos, sistemas y configuraciones descriptivas, la metáfora en la proyección del espacio diegético, y la ecfrasis, la cual consiste en una descripción precisa y detallada, también animada, de un objeto o artefacto de arte. La segunda parte de este libro es un ensayo llamado *el espacio representado*, donde se ejemplifican los conceptos expuestos en la primera parte, y se analizan las obras *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Casa de Campo*, de José Donoso; *Ulises*, de James Joyce; *Mrs. Dalloway*, de Virginia Wolf; *La aguja*, de William Golding, y *En el laberinto*, de Alain Robbe-Grillet.

Dentro de dichos estudios es necesario mencionar también uno de los trabajos más influyentes, como es el de Mijail Bajtin, el gran lingüista y teórico de la literatura ruso del siglo XX, quien en su obra *Teoría y estética de la novela* (1975) acuña el término cronotopo, el cual se utiliza en la biología y de esta retoma el término cronotopo. En este libro se hace una amplia exposición sobre la novela caballeresca en Europa, y concluye que el cronotopo es una forma de hacer literatura en un tiempo y espacio determinados. Si bien el término es tomado de las ciencias biológicas se puede inferir que el cronotopo literario corresponde a lo que en botánica se llama cosecha. Por consiguiente, se puede hablar del cronotopo en estas novelas de Rosero, especialmente en *Los ejércitos* como una novela de las nuevas formas de violencia en Colombia en las cuales hay presencia de grupos al margen de la ley, desplazamiento del campo a la ciudad entre otros. Y en este mismo horizonte están: *Abraham entre bandidos* (2010) de Tomás González, y *La multitud errante* (2001) de Laura Restrepo. Estas obras manifiestan el dolor que sienten los personajes al abandonar sus tierras y empezar el duro camino de la incertidumbre hacia la ciudad, tal como se vive en la novela de Rosero, en donde el viejo profesor queda desamparado y en la más completa soledad. En *Los ejércitos* hay una violencia espiritual y espacial, tema que se extiende a las otras novelas, objeto de este trabajo. Ahora bien, por extensión se usa el término cronotopo en la relación espacio-tiempo en la novela y esto se explica en la manera en que el espacio determina formas de comportamiento, pensamiento y actitudes del espacio en determinado tiempo. A partir del cronotopo se dice que los ambientes en las novelas –objetos de este análisis– son de zozobra, miedo y angustia, pues los espacios de encierro determinan el clima de violencia que viven los personajes.

De lo anterior se rescata el tratamiento al espacio en las novelas objeto de esta investigación. En cuanto a *Los ejércitos* hay un manejo cuidadoso del espacio; tal como lo plantea

Mijail Bajtin en *Estética de la creación verbal* (1982) los personajes son configurados en una estrecha relación con el espacio, y este es determinante en las formas de vida y de pensamiento. El ambiente de pesadez y espacio sombríos de *Crimen y castigo* es una muestra de cómo el espacio es determinante en el comportamiento de sus personajes. Eso mismo se puede decir en las novelas de Evelio Rosero. Estos personajes están sumidos en el miedo y angustia; sus expresiones están carentes de afecto, y están destinados a la incertidumbre. Dicha relación entre espacio y personajes define el ambiente de *Los ejércitos*, el cual es un ambiente moroso, y dicha morosidad la determina el encierro.

Oigo un grito en la madrugada y de paso un tiro. Es arriba en la esquina. Allí el estampido ha formado una negra fumarola. Una sombra blanca cruza corriendo, de una esquina a la otra. No se oye más, sino los pasos precipitándose hasta desaparecer. Hoy madrugué temprano, irse, irse es mejor, no se puede para tranquilo; oigo ahora mis pasos que suenan uno detrás de otro, cada vez más rápido con rumbo definido (2007, pág. 62)

Un grito, los pasos precipitados, la intranquilidad confirman la salida rápida hacia el rumbo definido: la ciudad. Espacio y personajes en una época de violencia; espacio en donde reina la soledad, personajes perdidos en el anonimato y el abandono. Esto es lo que logra Evelio Rosero en esta novela y en *Los almuerzos*. En esta última, la violencia se ejerce desde el dominio de las creencias y la opresión sexual. Los personajes son caricaturas, de ahí la deformidad, la ansiedad por las bebidas alcohólicas, el sexo en la clandestinidad, y un pasado oculto o sin querer ser recordado.

En silencio sólo se oía la lluvia, inalterable, como una desazón, y el ir y venir del jorobado, que doblaba cuidadosamente los atuendos sacerdotales y los organizaba uno encima de otro en el interior de un gran cofre de madera. La luz de una bombilla resultaba insuficiente y la noche devoraba los rincones, los cuerpos de las Liliás no se veían: bultos partidos, desaparecían en la negrura; sólo sus rostros flotaban amarillos, ajados y peludos y esplendían como asomados a lo maravilloso (pág. 62)

Una lectura cuidadosa permite y posibilita una asociación con *Los ejércitos* en la creación de un horizonte estético (tal como lo plantea Bajtin), en el cual hay una continuidad entre estas novelas. Dicha continuidad se entiende en el ambiente de la desesperanza, miedo, encierro y abandono. En este sentido, el cronotopo de la violencia en la literatura y en las novelas de Rosero se logra en la descomposición de los personajes, no en los hechos violentos que hay en ellas, como son los casos de las muertes de Geraldina en *Los ejércitos* o el padre Almida en *Los almuerzos*.

ESTADO DEL ARTE

A pesar de su gran producción literaria y de ser reconocido a nivel internacional, escasean los estudios que hablen en profundidad sobre los aspectos de la obra del escritor Evelio Jose Rosero Diago. Uno de los pocos estudios sobre el espacio en las novelas de Rosero, fue escrito por la ensayista italiana Emanuela Josa, y se denomina *El espacio claustrofóbico de Evelio Rosero Diago*, publicado en julio de 2010 en la revista Hojas Universitarias, de la Universidad Central en Bogotá. Josa analiza tres novelas: *Mateo solo*, *Señor que no conoce la luna* y *Muertes de fiesta*. De este estudio se desprenden las siguientes conclusiones:

- En las novelas de Evelio Rosero la angustia toma forma, se concreta en el diseño de un espacio cerrado.
- El papel del espacio es vivido como un conflicto entre el afuera y el adentro.
- La casa se convierte en un lugar despacible, de tormento, de aislamiento del mundo exterior.
- Los protagonistas de las tres novelas no son dueños ni partes de las casas.

El estudio, publicado en 2010, *Historia y literatura. Una mirada desde Evelio José Rosero Diago* escrito por Ana Carolina Bernal Morales y Elsa Yolanda Alfonso Lesmes, es un análisis sobre las novelas *Los ejércitos* y *Señor que no conoce la luna*. Está compuesto por cuatro capítulos que son: I. Evelio Rosero y la historia colombiana, en el que se relatan la vida y obra del autor, y algunos eventos históricos a los que el autor hace referencia en sus obras. II. Historia y literatura en una vida paralela, donde se relacionan la historia y la literatura como ramas que componen el género narrativo, y como dentro de éstas se evidencia la posmodernidad en la novela histórica. III. Eventos históricos que aluden a la novela *Señor que no conoce la luna*, como los hechos que ocurrieron en el descubrimiento, la conquista y la colonia, destacando un acontecimiento

importante en el pueblo nariñense durante la independencia de Colombia, y IV se hace un análisis de la novela *Los ejércitos*, teniendo en cuenta la historia de la violencia como una constante de las formas de vida en la historia social colombiana. Se habla también sobre el nacimiento de los grupos ilegales, el secuestro, el asesinato y el desplazamiento, temas recurrentes en la novela estudiada.

El ensayo *La novelística de Evelio Rosero Diago: Los abusos de la memoria*, escrito por Paula Andrea Marín Colorado y publicado en 2011 en la revista Cuadernos de Aleph, editada por estudiantes de doctorado de la Universidad de Valencia en España, se focaliza en la producción novelística de Rosero Diago; tal elección corresponde al deseo de mostrar una lógica que se repite en las novelas de Rosero: la de los vestidos y los desnudos y que Rosero ratifica cuando afirma que esta lógica se repite porque hace parte de nuestra historia; vestidos y desnudos ejemplifican la lógica de las estrategias de poder (dominantes-dominados) que atraviesa toda la propuesta novelesca de Rosero Diago: desde Miriam y Mateo, una mujer y un niño encerrados en la casa de su papá y sus hermanos, y en la casa de sus tías, respectivamente y violentados sexualmente por todos ellos, sin posibilidad de escaparse ante esta degradación (*Mateo solo*, 1984), hasta la “encrucijada” de ejércitos que se enfrentan y dejan sin salida a la población civil (*Los ejércitos*, 2006).

En el artículo *After Macondo: On Evelio Rosero*³ escrito por Ben Ehrenreich y publicado el 25 de enero de 2010 en la revista The Nation, se hace una muy breve mención al espacio:

We are still, at this point, on terrain that a reader whose sole knowledge of Colombia was derived from Gabriel García Márquez would not find altogether unfamiliar. San José is haunted but still picturesque. Though violence renders it bleak, it is still rich in history and in metaphor⁴.

³ Ehrenreich, B. (2010). Beyond Macondo. On Evelio Rosero. The Nation [revista en línea]. Disponible en: <http://www.thenation.com/article/after-macondo-evelio-rosero?page=full>.

En una entrevista, sobre su novela *Los ejércitos*, concedida a Letra Capital Rosero dice:

El pueblo es ficción, hasta cierto punto, porque puede ser -cruda y realmente- cualquiera de los pueblos en Colombia inmersos por fuerza en la guerra. Igual, podría ser cualquier otro pueblo o aldea en Latinoamérica. Lo que está sucediendo en Colombia repercute y repercutirá sin ninguna duda en los países que la limitan, y en los demás países.

<http://carlosmsotomayor.lamula.pe/category/los-ejercitos>

En su edición digital del 18 de febrero de 2010, en el periódico El Universal de México

Elmer Mendoza comenta sobre la novela *Los almuerzos*:

Lo primero que nos recuerda Rosero es que un templo es un sistema complejo y completo: “Iglesia que se respete ostenta su jorobado”, además de sus políticas de benevolencia, las pasiones, las buenas comidas y el amor prohibido entre sus muros

Rosero elabora su discurso en los aposentos del templo, donde de inmediato establece las fuerzas antagónicas, con una perturbación propia del mundo de la literatura que trata los cerrados espacios religiosos. Rosero deconstruye un territorio narrativo volviendo a los puntos tradicionales de la ficción religiosa; cuidadosamente, teje un discurso donde las comidas abundantes, el alcoholismo, la envidia, la traición, la ambición, la manipulación y los principios humanos y religiosos mal aplicados demuestran que los temas no envejecen.

<http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/47423.html>

En contraste con los estudios sobre su obra, lo que más abunda son las reseñas, comentarios y entrevistas sobre las novelas y sobre el trabajo literario de Rosero Diago, en las cuales se tratan aspectos generales de sus obras, más no tópicos específicos como el espacio narrativo. Algunas de estas son:

Los Ejércitos: Nueva versión de un pueblo muerto, del profesor de la Universidad de Antioquia Juan Carlos Orrego Arismendi: En este artículo se analiza, a partir de la explicación del jurado acerca de por qué se premió la novela de *Los ejércitos* de Evelio Rosero, se hace un análisis de la misma a la par que se hace también un recorrido por algunas de las diferentes novelas de Rosero

⁴ Traducción personal: *Todavía estamos, en este punto, en un terreno en que un lector cuyo único conocimiento de Colombia se deriva de Gabriel García Márquez no se encuentra del todo desconocido. San José está embrujado, pero aún es pintoresco. Aunque la violencia lo hace sombrío, todavía es rico en historia y metáforas.*

Los ejércitos de Evelio Rosero por Angélica Gallón Salazar: En este artículo se hace una reseña acerca de por qué se le concedió el Foreign Fiction Prize del diario The Independent para su novela *Los ejércitos* y lo que significó para Evelio Rosero este galardón

Sobre la novela *Los almuerzos, Los pecados de la caridad* por Angélica Gallón Salazar: Una reseña acerca de esta novela, y donde Rosero cuenta cómo se “coló en su libreta” – sus propias palabras- este historia.

Sobre la novela *En el lejero, Evelio Rosero: descenso a los infiernos* por Luis Alonso Girgado: Un somero análisis acerca de esta novela, sin entrar en muchos detalles acerca de la misma.

Sobre la novela *Los ejércitos, Evelio Rosero Diago. Desde la paz preguntan por nosotros* por John Jairo Junieles: Una entrevista, a partir de *Los ejércitos*, donde Junieles indaga acerca del proceso de creación literaria de Evelio Rosero.

Sobre la creación literaria en general, *Evelio Rosero*, por Antonio Ungar: Un breve recorrido por la vida y la carrera literaria de Evelio Rosero

Sobre la violencia en la literatura, *Palabras contra el terror. Seis escritores latinoamericanos reivindican la literatura contra la violencia, de Colombia a México, Venezuela, Centroamérica y Cuba*, por Nuria Azancot: Una breve entrevista Evelio Rosero, acerca de la violencia en Colombia y como esta es retratada en *Los ejércitos*.

Contrapunto y expresividad en Los ejércitos de Evelio Rosero, por César Valencia Solanilla: Este artículo comienza con una reseña, para luego hacer un breve análisis de la temática de *Los ejércitos*

La creación literaria en Evelio Rosero Diago (1993). *Boletín cultural y bibliográfico Biblioteca Luis Ángel Arango*.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol33/crea1.htm>. Recuperado: Enero 23 2012

Evelio Rosero habla acerca del proceso de creación literaria a partir de la escritura de *Juliana los mira*, y también habla de sus influencias literarias.

Evelio Rosero al filo del abismo: Revisión bibliográfica del análisis crítico de su obra (2011) *Acéphale*. Recuperado de: <http://fractalidad11.blogspot.com/2011/04/evelio-rosero-al-filo-del-abismo.html>. Recuperado: Enero 27 2012

Un análisis acerca de cómo se ha abordado el problema del “mal” en la obra de Evelio Rosero. El artículo sintetiza el material bibliográfico que da cuenta de la posición del autor y el análisis de su obra.

Como se puede observar a partir del estado del arte, se han adelantado algunos estudios sobre la novelas de Evelio Rosero, en especial sobre los personajes. Se encuentran también varias reseñas sobre sus libros. Hay también escritos donde se toca tangencialmente el espacio literario en sus novelas. El análisis de este último tema, el espacio narrativo, es de lo que se ocupa esta investigación. Para este análisis se tendrán en cuenta los elementos poéticos que desarrolla Gaston Bachelard acerca de la casa y algunos de los espacios en ella; los elementos filosóficos planteados por Bajtin acerca del espacio narrativo y los personajes, y los conceptos semióticos de Luz Aurora Pimentel y Angelo Marchese. Todos estos elementos se utilizarán en el análisis del espacio narrativo en las novelas *Los ejércitos*, *Los almuerzos* y *Señor que no conoce la luna*. En estas tres novelas se analizarán espacios como la casa, la calle, el armario, y sus relaciones con los

personajes. Se analizarán también elementos como la violencia, que ayudan a definir y a configurar el espacio narrativo en las obras escogidas como objeto de estudio.

CAPÍTULO I LOS PERSONAJES Y SU RELACIÓN CON LOS ESPACIOS

Los ejércitos

El espacio ficcional en *Los ejércitos* es el pueblo. Pueblo es un nombre común, y dice Luz Aurora Pimentel que “los nombres comunes no tienen referente individual sino general; sin embargo, dada su inclusión en una clase (que puede ser micro, meso o macro genérica), la referencia se puede dar en distintos grados de generalidad” (2001, pag.34). Esta generalidad queda implícita cuando se menciona “pueblo” porque: primero, así se indica, no dice ciudad, metrópolis, etc. Segundo, pueblo da una idea específica de lugar tranquilo, pequeño, pacífico. Ahora bien, la categoría de pueblo en esta novela de Rosero parte del proceso descriptivo-narrativo. Tal como señalé anteriormente, el espacio condiciona a los personajes, y es ahí donde la referencia se da un grado microgenérico. La idea de pueblo encierra a los personajes en un solo espacio, y como dice Pimentel “gracias a una asociación con objetos similares en la realidad” (2001, pág. 34) permite la relación espacio-violencia en estas novelas de Evelio José Rosero.

El nombre común da paso al propio, San José. El nombre propio, dice Luz Aurora Pimentel, se presenta como una síntesis de una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado. Nombrar una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia (2001, pág. 32). La antroponimia del lugar da una idea de armonía y tranquilidad, pues es el nombre de quien en la tradición judeocristiana es considerado el padre de Jesucristo, y es referenciado un modelo de paz y virtud. El nombre propio, dice Luz Aural Pimentel, se presenta como una síntesis. Esta percepción queda confirmada en una frase de

Ismael Pasos, personaje principal: *San José, pueblo de paz* (pág. 13). Aunque esta situación cambiará en el transcurso de la novela.

Ismael Pasos es el personaje eje de la obra, pues las acciones giran en torno a su rol de mirar, salir por las calles del pueblo y dialogar con los pocos personajes que aún se resisten a abandonar el pueblo. La deixis de referencia del personaje es móvil, por cuanto se recorre diversos espacios del pueblo y de su casa. Esta posición del personaje es central en la construcción del espacio diegético, porque el espacio sugerido por las palabras del relato se determina en primer lugar por la persona y la situación del narrador (Luz Aurora Pimentel. 2001. Pág. 61), quien en este caso es intradiegético por cuanto es él mismo quien narra lo que sucede en el pueblo y en su propia vida.

El profesor Pasos es un jubilado, que nació en San José. Está casado con Otilia del Sagrario Aldana Ocampo, a quien conoció en la estación de buses de otro pueblo, San Vicente. Las circunstancias del encuentro con ella dan cuenta de cómo la violencia siempre ha hecho parte de la vida del personaje.

En la banca vecina se hallaba un hombre ya viejo, bastante gordo vestido de blanco; también su sombrero era blanco, y el pañuelo que asomaba por la solapa; se comía un helado — igualmente blanco—, con ansiedad; el color blanco pudo más que mi amor a primera vista: demasiado blanco, también el sudor como una espesa gota empapaba su cuello toruno; todo él trepidaba y eso a pesar de encontrarse debajo del ventilador; su corpacho ocupaba toda la banca, estaba repantigado, dueño absoluto del mundo, en ambas manos llevaba un anillo de plata, había a su lado una cartera de cuero atiborrada de documentos, daba la sensación de inocencia total: sus ojos azules merodeaban distraídos por cada ámbito: dulces y tranquilos me contemplaron una vez y ya no volvieron a determinarme. Y otro hombre, reverso de la medalla, joven y delgado hasta los huesos, sin zapatos, en camiseta, el corto pantalón deshilachado, se iba directo hasta él, le ponía la punta de un revolver en la frente y disparaba. El humo que exhaló el cañón alcanzó a envolverme; era como un sueño para todos, incluso para el gordo, que parpadeó y, en el momento del disparo, parecía todavía disfrutar del helado (págs. 21 -22)

El profesor Pasos conoce entonces la violencia y al mismo tiempo conoce el amor, y partir de aquí, de este hecho, *Los ejércitos* se adentra en la violencia. A partir de este suceso, la novela rebasa el tiempo y se sitúa en el ambiente espacial, porque empieza a situarse en lo que va sucediendo en el pueblo y se aleja de los recuerdos del profesor.

El profesor Pasos vive en San José con su esposa, en una gran casa solariega. Lleva una vida calmada, casi anodina, propia de los jubilados que habitan en lugares apartados del bullicio y la agitación de la sociedad moderna. La única distracción del profesor, que lo saca de su apabullante monotonía diaria, es la contemplación de la esposa de su vecino, quien se asolea desnuda en el patio de la casa. “El sol empezaba. La mujer del brasilero, la esbelta Geraldina, buscaba el calor en su terraza, completamente desnuda, tumbada boca abajo en la colcha floreada” (pág. 11).

El profesor se solaza en contemplar la desnudez de su vecina y recoger las naranjas de su árbol es la excusa perfecta para desde su atalaya contemplar el cuerpo de su escultural vecina, a pesar de la presencia del esposo de Geraldina a quien parece no importarle mucho lo que hace el profesor.

Está usted encaramado en ese muro, todos los días profesor, ¿no se aburre?
No, recojo mis naranjas
Y algo más. Mira a mi mujer
El brasilero y yo nos contemplamos un instante
Por lo visto -dijo él- sus naranjas son redondas, pero más redonda debe ser mi mujer
¿cierto?
Sonreímos. No podíamos hacer otra cosa
Es verdad -dije-. Si usted lo dice (pág. 15)

La señora del profesor parece haberse acostumbrado a la actitud de su esposo y aquí es donde la novela soporta una relación compleja en el ámbito de las relaciones entre los personajes. Para el profesor mirar a su vecina es un inocente pasatiempo. Geraldina y su esposo no le dan

importancia a lo que hace el viejo jubilado. Sólo la esposa del profesor, a pesar de su aparente indiferencia, parece preocuparse por lo que hace su esposo, aunque se parece más a la resignación.

No había pensado bien en tus obsesiones, pero me parece que a esta edad te perjudican. El padre podría escucharte y hablar contigo, mejor que yo. A mí la verdad, ya no me importas. Me importan más mis peces y mis gatos que un viejo que da lástima. (pág. 20)

Me entristecía esa afición tuya —dice como si se sonriera—, a la que pronto me acostumbré: la olvidé durante años. ¿Y por qué la olvidé? Porque antes te cuidabas muy bien de que te descubrieran; era yo la única testigo (pág. 25)

El profesor, sin embargo, no contempla a su vecina con morbo, con lascivia. Observarla es sólo la forma de escapar a su aplastante rutina, de evadirse de la asfixiante realidad cotidiana que vive un jubilado, del automatismo de su casa y la vida soporífera del pueblo.

Hasta ese momento, se puede decir que la casa y el pueblo son para el profesor Pasos su lugar placentero, pues son lugares de relativa calma y tranquilidad. En su casa pasa los días con su esposa en el jardín observando cándidamente a su vecina.

San José, es, como se dijo antes, un pueblo que parece vivir en paz. Sin embargo, la violencia ya ha hecho presencia en el lugar y lo ha hecho un tanto imperceptible y esto es lo más zozobra genera en el ambiente de la novela, pues el tratamiento a la violencia causa efectos psicológicos en los personajes como son el silencio y el encierro.

Nadie las habita, hoy, o son muy pocas las habitadas; no hace más de dos años había cerca de noventa familias, y con la presencia de la guerra —el narcotráfico y ejército, guerrilla y paramilitares— sólo permanecen unas dieciséis. Mucho murieron, los más débiles debieron marcharse por la fuerza (pág. 61) (los subrayados son míos)

Ahora el pueblo vive una tensa calma, y la violencia llega de nuevo a la vida del profesor Pasos, primero a través de la desaparición de su esposa. El profesor la busca por todo el pueblo,

sin poder hallarla. Al mismo tiempo se detecta la presencia de soldados en el pueblo, con una actitud descortés hacia los habitantes de San José.

Un soldado nos pide la cédula, otro verifica el número en la pantalla de un aparato portátil. Empiezan a salir de sus casas los que dormían en San José. Saben muy bien que somos los infortunados que madrugamos. Nos tocó. A los madrugadores nos interrogan: por qué madrugó, qué hacía en la calle. Se pueden ir sólo algunos, más o menos la mitad: un soldado leyó una lista de nombres: “Estos se van”, dijo y me quedé pasmado: No escuché mi nombre (pág. 64)

El profesor recorre el pueblo buscando a su esposa, ya el ambiente se nota hostil con la presencia de un ejército regular. De pronto ya violencia llega al pueblo, al mismo centro.

Una tremenda explosión se escuchó al borde la plaza, el mismo corazón del pueblo: la grisosa nube de humo se esfumó y ya no vi a nadie; detrás de la polvareda emergió únicamente un perro cojeando de una pata y dando aullidos. Busqué de nuevo a los hombres: no había nadie. Estaba solo. Otra detonación, un estampido más fuerte aún se remeció en el aire al otro extremo de la plaza, por los lados de la escuela (pág. 97)

El profesor sigue buscando a su esposa, regresa a su casa y la encuentra cerrada al igual que la de su vecino. No es la casa alegre que se encuentra al inicio, tanto la suya como la de su vecino están cerradas con candado. El esposo de Geraldina, el brasilero Eusebio, ha desaparecido también, al igual que la esposa del profesor. De repente el profesor se da cuenta que la violencia ya ha llegado de otra forma, además de la desaparición de su esposa, está la presencia de los soldados y las desapariciones de otras personas del pueblo, y esto es un claro indicio de que el ambiente en San José comienza a enrarecerse, el miedo, reflejado en el encierro en que empiezan a vivir sus habitantes, poco a poco se toma al pueblo.

Al fondo, el muro que separa mi casa de la del brasilero humea partido por la mitad: hay un boquete del tamaño de dos hombres, hay pedazos de escalera regados por todas partes; yacen desperdigadas las flores, sus tiestos de barro pulverizados; la mitad del tronco de uno de los naranjos resquebrajada a lo largo, tiembla aun y vibra como cuerda de arpa, desprendiéndose a centímetros; hay montones de naranjas reventadas, diseminadas como una extraña multitud de gotas amarillas en el huerto. Y es cuando descubro, ahora sin creerlo, las siluetas sombrías de cuatro o seis soldados haciendo equilibrio en el muro. (pág. 102)

El profesor trata de seguir con su vida normal, recibe las cartas de su hija, recorre el pueblo, se entera de las noticias. Pero está decaído, no se ocupa de las pequeñas cosas que Otilia hacía en la casa y esto aumenta el clima de tensión, porque gradualmente San José queda solo y como en *La Peste*, de Albert Camus, o en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, el tono de la novela se expresa en el miedo y el vacío que dejan aquellos personajes que abandonan el pueblo.

Además, sentía hambre, el hambre por primera vez, ¿desde cuándo no comía?, fui a la cocina y busqué la olla del arroz: quedaba para un plato, los granos se veían duros, envueltos en moho, quemados. Me los comí con la mano, fríos, correosos, y así seguí sentado por un tiempo ante la estufa. Desde mucho antes los sobrevivientes no se aparecían por la casa, seguramente por la falta de comida, de atenciones. Tendrán que arreglárselas solos. Pero hacían falta sus maullidos y sus ojos que me acercan a Otilia, me acompañan: pensar en ellos fue como invocar su recuerdo, palpable en la cocina (pág. 175)

Los sobrevivientes –los gatos de Otilia– son un signo de vida en medio de la muerte y la destrucción que rodean al profesor. El gato es, en muchas culturas, símbolo de vida y esperanza. Antiguas leyendas y supersticiones señalan que los celtas creían que los ojos de los gatos representaban las puertas que conducían hacia el reino de las hadas. En las tradiciones de los galos se castigaba la muerte de un gato con el equivalente de una oveja y su cordero, o a la cantidad de trigo necesaria para cubrir completamente el cadáver del gato suspendido por la cola, con el hocico tocando el suelo. En *Los ejércitos*, no hay esa evidencia simbólica ni tampoco ese peso hermético, pero sí es un agregado a la condición de soledad, por eso la presencia de los gatos está ligada a la esposa del profesor, y lo hace sentir más cerca de ella.

La casa se encuentra inexorablemente unida a la esposa del profesor, sus espacios le evocan a la mujer desaparecida en el fragor de la guerra que vive San José. El profesor Pasos regresa una y otra vez a su casa porque siente que no tiene a donde más ir, y con la esperanza de

ver a su esposa en ese espacio común. Me incorporo. Llegaré caminando hasta mi casa. Si este pueblo se ha ido, mi casa no. Para allá voy, digo, iré, aunque me pierda. (pág. 195) (el subrayado es mío)

El profesor regresa por última vez a su casa, o a lo que queda de ella, pero antes de entrar decide ir a la vivienda de Geraldina, sólo para ver el lugar tan destruido como el suyo.

Allí estaba la piscina; allí me asomé como a un foso: en mitad de las hojas marchitas que el viento empujaba, en mitad del estiércol de pájaros, de la basura desparramada, cerca de los cadáveres petrificados de las guacamayas, increíblemente pálido, yacía boca abajo el cadáver de Eusebito -el hijo de Geraldina, acotación nuestra-, y era más pálido por lo desnudo, los brazos debajo de la cabeza, la sangre como un hilo parecía brotar debajo de su oreja (pág. 201)

Al entrar en la casa el profesor ve a Geraldina desnuda en una mecedora. Sin embargo, la visión dista mucho ser agradable, no está desnuda bajo el sol tal como la había visto tantas veces, sino expuesta a la desnudez de la violencia.

Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba –abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto antes los hombres que aguardaban (pág. 202)

Los ejércitos empieza y termina en los mismos espacios, la casa del profesor y de Geraldina. Pero el final, a diferencia del comienzo, es sombrío, macabro, desprovisto de toda alegría y color como fue el inicio. La violencia se encargó de transformar el espacio y con él a los personajes que lo habitan. Así, el ambiente de violencia en que está envuelto el pueblo determina la actitud de los personajes, y es de esta forma cómo se entiende la actitud indiferente de Geraldina ante la mirada reiterada del profesor, tal parece que ella lo única que esperaba era la muerte violenta y la presencia de los violadores.

Señor que no conoce la luna

En esta novela, la deixis de referencia del personaje es móvil, por cuanto se recorre algunos espacios la casa, y también da cuenta de otros espacios como la calle y el cementerio. El primer espacio que aparece es el armario en el cual vive el personaje central de la narración.

Podría asegurar que mi casa es este armario: se trata de una vivienda relativamente incómoda, que huele a moho; pero no es una habitación desventajosa, porque mis uñas han logrado hacer con el tiempo un pequeño agujero a modo de ventana, de forma que puedo mirar todo lo que ocurre afuera, sin que nadie sepa qué ocurre conmigo, aquí adentro. (1992, pág.9)

Este armario se encuentra, desde luego, en una casa. Se trata, según el personaje central, de una enorme casa donde habitan más personas.

Es cierto que esta casa es inmensa, (el subrayado es mío) pero nosotros somos demasiados. Pues para que todos vivan dentro de la casa, hace falta que haya uno, por lo menos metido dentro del armario. (pág. 9)

¿Qué sería de nosotros sin el armario? ¿Sin los desvanes, sin las buhardillas, sin los nichos y sótanos, sin las despensas, trastiendas y escaparates (pág. 12)

Hay aquí dos espacios con nombre común: casa y armario. El nombre común, dice Luz Aurora Pimentel (2001. Pág. 56) que habla de objetos en el mundo, tiene en mayor o menor grado, un valor icónico indiscutible. Cuando se habla de casa se refiere sin duda a un lugar de habitación. El nombre armario rompe su iconicidad como elemento para guardar vestuario, y adquiere una nueva representación al convertirse en un lugar donde habitan personas. Pasa de ser un objeto de mobiliario a ser un sitio donde viven seres humanos.

En cuanto a la función del espacio, el armario es espacio interior dentro de la casa, y esta es entonces un espacio con doble función: es espacio interior porque ahí está ubicado el armario donde vive el desnudo narrador, y cuando este sale del armario, ella se convierte en espacio exterior para él.

El personaje principal, la voz que narra la historia pertenece al grupo de los llamados desnudos. Hay un segundo grupo, los vestidos, quienes son los que gobiernan la casa y todos los espacios ligados a ella. Los vestidos son la fuerza dominante del espacio, y se encargan de someter a los desnudos a toda clase de torturas y vejaciones, tanto físicas como mentales.

A un desnudo lo amarraron al tronco de un saúco y lo dejaron ahí durante días, y en lugar de agua le dieron a beber vinagre, y de tanto en tanto lo lancearon con unos palos embadurnados en acíbar. Le pusieron un rótulo, colgando del cuello: "*Por desnudo*", y se puede asegurar que ese rótulo fue, por poco, su epitafio. Se orinaron en él, le arrojaron baldados de mierda de recién nacido en la cara, hasta casi la asfixia. (pág. 19)

Y no siempre sus ofensas son las torturas. A veces optan por ponernos a hacer oficio, humillándonos. Lavar y cepillar sus letrinas. Desinfectar sus colchones. Asear y ordenar sus establos. Brillar hasta la luz el pelo de sus marranos. Deshollinar chimeneas. Dormir con sus paralíticas nonagenarias. Compadecerlas. Pasear con ellas entre los laberintos de sus recuerdos. Decirles que sí, que sí somos ellos, sus muertos más caros, recuperados. Bañarlas en agua tibia. Fregarlas, enjuagarlas, secarlas, rastrillarlas. Acostarnos en sus barrigones seniles. Lamerlos. Arrullarlos. Decirles que sí, que sí somos las mujeres que ellos sueñan. (págs. 26-27)

La tortura para los vestidos, además de mostrar una posición de dominación, parece tener un efecto terapéutico y sexual entre ellos.

Se sabe de una abuela que bastante estimulada por la historia de martirios que oía comentar a sus vecinas recuperó la vista que había perdido hacía años, y pudo disfrutar muy halagada de la sesión de torturas que le tocó en suerte y luego repartió sus propias imprecaciones, intensamente emocionada, y quedó ciega otra vez, pero con la dicha y la dignidad del que lo ha visto todo en la vida y ya no siente preocupación por ver algo más (pág. 15)

En cuanto a las más jóvenes, las no desposadas, se sabe que durante las escenas de tortura suelen pasarse y repasarse sus lenguas rojas y vibrátiles por encima de las bocas reseca, los dientes marfilinos muerden la carne brillante de sus labios, todas de pie, ligeramente inclinadas, ligeramente entreabiertas, siguen hiriéndose los labios, involuntariamente hasta la sangre, se dan compactos y redondos golpecitos en el vientre, pasan y repasan la yema humedecida de sus dedos por encima de los pezones erectos para reduplicar en sus cuerpos la sensación de la monstruosa caricia proveniente del dolor de los desnudos. (págs. 17-18)

La dominación de los vestidos se basa en dos palabras: miedo y violencia. Los desnudos aceptan someterse a los vestidos por miedo a sentir la violencia, física o mental, que ejercen los vestidos sobre ellos. Los desnudos actúan por temor. Los vestidos por su parte se complacen en torturar a los desnudos para sus propios fines y beneficios.

El poder de los vestidos sobre los desnudos radica en el desasosiego, en transformar el espacio en un lugar espantoso. No quieren a los desnudos en la calle, los mantienen confinados en la casa, como un lugar de reclusión. Y no solo los torturan personalmente, a aquellos que osan escaparse de ese lugar los esperan afuera toda suerte de animales, algunos de los cuales se han transformado en manos de los vestidos en criaturas de pesadilla que atacan a los desnudos que intentan escapar. Tienen los vestidos: perros espías, palomas, reptiles amaestrados, halcones asesinos, serpientes, tigres, leones, abejas, hormigas, moscas, cucarachas, grillos, luciérnagas, cucarrones, golondrinas, langostas marinas, camaleones, ovejas, escorpiones, alacranes, ratas, ratones, sapos, iguanas, canarios. Incluso han creado mutaciones como una tortuga-liebre, un caballo alado, una vaca-rana, un gato pájaro, una gallina con dientes y una especie de simio-pep. Utilizan también plantas como flores que escupen veneno, arboles estranguladores, y crearon a la par de los engendros animales, una rosa dotada de colmillos. Todo lo anterior es con el fin de impedir cualquier intento de escape de los desnudos, para mantenerlos sometidos a sus designios a través del terror de salir a la calle, para que piensen que fugarse es imposible y deben permanecer clausurados en la casa.

Los vestidos también, como otra forma de dominación, ignoran por completo la identidad de los desnudos, no tiene nombres para ellos.

No tenemos nombres, pero ellos nos nombran según un capricho, según el día, según el clima; hay quien tiene un nombre para cada noche; otros reciben su nombre según el gusto; según el genio; según el ánimo; a veces uno lleva el nombre que otro tenía antes; otros poseen su nombre propio, irrefutable: El-Calvo, El-Mudo, El-Manco, La-Sorda, El-Renco, El-Ciego, La-Jorobada, El-Tuerto, La-Enana. Pero hay un nombre eterno para todos: Desnudo. (pág.32)

Aunque algunos, los favoritos, llegan a tener un nombre propio, pero que igual les es dado por los vestidos, ignorando su verdadera identidad

No murieron las desnudas más cotizadas, las que regularmente participaron en los reinados de belleza que los vestidos organizaban para deleitar la mirada. Todas siguen ahí, paseándose en grupo, Aguamarina, La-Pájara, Nebulosa, La-Pantera, Nutria, Vaca-de-río, Ibis, La-Palmera, Oasis, Sandía, Amapola, Belladona, Hinojo, Salvia, Melón, Nenúfar, Crisantemo, Madreselva La-Cometa, Meridiana, Perla, Dominga, Hilaria, Boa, Silencia e Iluminada, mujeres que por la ternura de sus trabajos se ganaron un nombre propio entre los vestidos, al igual que los desnudos Adonis, Pelayo, Coleta, Cayetano, Lino, Cedro, Naranjal, Ben, Centurión, Lucio, Murray, Coyote, Basalto, Félix, Jade, Grillo, Dodo, El-Ganso, Otario, Mapache, Mudo, Justo y Maximiliano, que ganaron sus nombres por su exquisita cobardía, por ser más hombres o más mujeres, según las exigencias de los visitantes. (pág. 99)

Cuando hay fiesta, los vestidos obligan a los desnudos a salir a pelearse por un plato de comida. El desnudo narrador está afuera y despierta la curiosidad de los invitados por su impactante aspecto físico, lo examinan lo escudriñan, le hacen preguntas. Pero cuando quieren revisar su sexo él se escapa corriendo y vuelve a la seguridad de su armario, donde se siente a salvo de los vestidos y sus miradas inquisidoras.

También hay ocasiones en que los vestidos, cuando hay fiesta como siempre, sacan a los desnudos para hablarles. Pero es solo para burlarse de ellos.

Las vestidas emplean los entremeses para hablarnos de lo que son las aves y animales, nos dan lecciones generales de lectura y escritura, de una historia y geografía que son sólo de ellas, nos explican qué es una suma y una resta, y una división, imparten cátedras de comportamiento y salud, de urbanidad, de cómo sentarse, de cómo caminar, de cómo una dieta balanceada es indispensable, de la necesidad del ejercicio, de la materna obligación de amamantar a los niños hasta cierta edad, todo un incongruente mundo de consejos y teorías que por nuestro modo de vida de muy poco nos podría servir, nos muestran grandes retratos de animales y se regodean en nuestro asombro, nuestras preguntas los hacen reír hasta las lágrimas, “Pero qué imbéciles son” dicen (pág. 43-44)

El espacio casa para los desnudos es un espacio de violencia constante y de dominación. La anulación de la identidad, la manipulación a través de necesidades físicas como el hambre, y las burlas a partir de sus escasos conocimientos del mundo -mundo al que no tienen acceso por vivir encerrados en ella- hacen de la casa un espacio hostil.

Aunque en general los desnudos son obligados a permanecer dentro del armario o dentro de la casa, algunos tienen el favor de los vestidos y pueden salir de su lugar de reclusión cuando estos visitan la casa. Uno de esos desnudos es La-Pájara.

Sólo una noche de cada mes puede uno de nosotros salir sin riesgo de tortura, y es una desnuda la elegida. La llaman La-Pájara. Abandona la casa sin ningún temor, y va silenciosamente hasta un pequeño rincón del cementerio, donde cultiva flores; habla con ellas, remueve la tierra negra con sus dedos, riega las flores y a veces se oye como si orinara encima de ellas, a veces como si llorara, a veces como si riera, y también canta: todos los sonidos que brotan de ella son como de agua; a veces calla, pero también se oye: es el ruido de las manos y la tierra. (pág. 62)

Siempre que acudía a nuestra casa, Teodosio Monteverde solía transcurrir enteramente la velada con La-Enana sentada en sus rodillas, ambos en silencio, contemplándose fijamente, justamente como si conversaran de una arcaica manera. De vez en cuando el vestido la peinaba con sus dedos, o dejaba que ella lo acariciara en la barba, lo rascara detrás de la oreja, se columpiara en su cuello. En algunas ocasiones permanecían ocultos debajo de una mesa, sin que nadie volviera a saber de ellos, hasta la madrugada, cuando el visitante abandonaba el escondrijo y salía de la casa sin siquiera despedirse de La-Enana. (pág. 91)

La violencia del espacio, la violencia de los vestidos también logra contagiar al narrador desnudo, lo lleva a atacar a sus carceleros.

Una vez abrí la puerta intempestivamente, a propósito, y golpeé en las narices a una vestida que bailaba a la deriva. Mis acompañantes, aterrorizados, se agazaparon con más fuerza; la mujer dio un grito de rabia y dolor, pero no pidió ayuda; estaba ebria, buscaba a Jesús a gritos; desafiante y lasciva me escupió al rostro y me dijo “Monstruo” y cerró la puerta en mi cara. (pág. 89)

Ni siquiera en sueños pudo imaginar Teodosio Monteverde que su cabeza finalizaría separada de su cuerpo y luego entre las vísceras de varios desnudos sin nombre. Y fui yo quien los instigué: le dije “Devoren” después de que usé mis uñas en el cuello de Monteverde. Sólo el cuerpo sin cabeza, el cuchillo y la corbata fueron recuperados. (pág. 97)

Así, el desnudo narrador también hace parte de la violencia que rodea a la casa. No al mismo nivel de la que ejercen los vestidos, pero violencia al fin y al cabo.

En *Señor que no conoce la luna* el espacio está dividido, igual que los personajes, en dos: el espacio de los vestidos y el espacio casa de los desnudos, un espacio sombrío y violento donde se hacían y conviven en medio de las más terribles condiciones físicas y mentales.

La división binaria de un colectivo humano, la idea de una sociedad dividida en dos ha sido propuesta en algunos estudios sobre la literatura colombiana, y en este caso cito a *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004*, donde Álvaro Pineda Botero señala que el pensamiento occidental siempre ha estado dividido en oposiciones binarias: hombres y mujeres, viejos y jóvenes, blancos y negros, ricos y pobres, urbanos y rurales, oligarcas y proletarios, incrédulos y creyentes. De hecho ya una novela colombiana del siglo XIX, *Manuela* de Eugenio Díaz Castro, se muestra una sociedad dividida en calzados y descalzos. La oposición que propone Rosero es vestidos y desnudos.

Rosero retoma entonces esta división binaria de la sociedad y sus espacios y transforma, como se puede observar a través de toda la novela, unos espacios tan cotidianos como la casa y las calles en espacios violentos para los desnudos porque son víctimas de las torturas y humillaciones de los vestidos. A su vez son espacios de felicidad para los vestidos que se deleitan provocando dolor e ignominia a los desnudos. En *Señor que no conoce la luna* presenta esa división binaria en estos ejes: vestidos-desnudos, torturador-torturado, casa-calle. Los vestidos, por su parte, hablan frecuentemente de la gran guerra que preparan, de las armas y aparatos que los harán invencibles en el mundo, hablan de una trampa fabulosa en la que los más relevantes científicos trabajan,

destinada únicamente al desnudo que escape de la casa, y sonríen macabramente mientras todos los desnudos se escalofrían. Pero siguen disertando –los vestidos- sobre la guerra porque es lo que quieren, aunque eso sí, mientras se disponen para la guerra se dedican a torturar para fingir una pequeña gran guerra y distraerse (págs. 44-45)

La dicotomía vestido-desnudo tiene un antecedente en *Los ejércitos* entre profesor-Geraldina, y con ello resalta de nuevo el ambiente de violencia. En *Señor que no conoce la luna* el desnudo representa el encierro y la tortura, mientras el vestido es el agresor y quien representa la guerra.

Los almuerzos

En esta novela el espacio ficcional es Bogotá. Aunque no se menciona con profundidad en la historia, su sola referencia evoca imágenes para el lector. Luz Aurora Pimentel (2001) dice que el nombre propio de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrarias atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados. Con el nombre de una ciudad el lector “visualiza” la ciudad visitada, la fotografía vista, el mapa consultado, las descripciones leídas, o en el peor de los casos la imagen que tenga de cualquier ciudad (págs. 29-30). En el caso de Bogotá, confluyen muchas características que la mayor parte de los lectores conocen o han escuchado: fría, sucia, insegura, grande, etc. En esta ciudad construida a través del imaginario colectivo se sitúa *Los almuerzos*

El espacio donde transcurre la novela es una iglesia. El nombre común iglesia tiene una carga semántica muy fuerte y evoca uno de los lugares más recurrentes para el lector, uno de los más comunes en una ciudad. El texto no se queda sin embargo, en la sola mención sino que hay una descripción de este y de los adyacentes.

Al igual que el salón de los almuerzos y que el gabinete, la sacristía, adjunta a un pasillo que conducía al interior de la iglesia, estaba ubicada en el primer piso, a un lado del jardín. Detrás del jardín, siguiendo un senderito cruzado por un muro de adobe, se llegaba al patio trasero: allí quedaban la cocina, el cuarto de planchar, el lavadero, el baño común, el aposento de las tres Liliás, y el propio aposento del jorobado, aparte del garaje, donde permanecía estacionado el viejo volkswagen del padre. Los aposentos del padre, del sacristán Machado y su ahijada Sabina Cruz – cada uno con su baño independiente- quedaban en el segundo piso de la parroquia, asomados al jardín. (2001, pág. 26)

La iglesia – sus tres naves, su torre con campanario, su capilla dedicada a Santa Gertrudis, con oratorio y confesionario, su atrio espacioso y el rosetón violeta en forma de cruz, que lo presidía, su emplazamiento para el coro y su deambulatorio-ocupaba un sesenta por ciento de la parroquia. Con todo, la edificación era bastante amplia, y el inmenso salón que fue de juegos -con seis mesas de ping pong- y que después se usó para las presentaciones teatrales de los Jóvenes Cristianos, los juegos, las rifas, colectas y bazares organizados por las ancianas señoras de la Asociación Cívica del barrio y las charlas entre el clero y los feligreses, finalmente de destinó para los almuerzos de piedad. (pág. 27)

La deixis de referencia es móvil, por cuanto el relato se da través de un narrador y de los ojos del personaje principal de la obra, Tancredo. Este personaje no alcanza el rango de sacristán, puesto que el padre Juan Pablo Almida, titular de la parroquia tiene uno. Hace mucho tiempo fue acolito y monaguillo pero fue relevado de esa responsabilidad por el padre Almida.

Tancredo había sido acolito y monaguillo desde los diez años. Se le eximió de esa responsabilidad por mutuo acuerdo con el padre. El jorobado no lo resistía, y cree que tampoco los feligreses. Hacía de monaguillo a la fuerza, y se le antojaba patético el uso que su presencia producía en los niños – muchos lloraban al verlo-, la burla prudente entre los hombres, el mesurado pero evidente fastidio entre las ancianas señoras Asociación Cívica del Barrio (pág. 45)

Tancredo es más bien el encargado de diversos asuntos de organización de la parroquia, entre esos, los almuerzos de piedad del sacerdote. Es contrahecho físicamente, pues tiene una joroba y además y solo ha alcanzado el bachillerato como el mayor nivel de instrucción:

Describiéndose a sí mismo de monaguillo, podría emplear para eso únicamente una palabra: adefesio. Más que un jorobado, un adefesio, supone (pág. 45)

Esa fue la desgracia de Tancredo, o su destino final: terminado el bachillerato ya no pudo soñar en la universidad. (pág. 27)

Nada de esto parece ser impedimento para llevar una relación sexual con Sabina Cruz, la ahijada del sacristán Celeste Machado.

Los nerviosos ojos de Sabina, de blancas pestañas de puntas doradas, buceaban en dirección a la puerta; confirmaban que estaban solos. Por primera vez lo miró a los ojos. Su voz tenía un matiz de reproche y resentimiento

- Se habrá dado cuenta –dijo con un susurro- que hoy llevo puesta la pañoleta azul ¿sí o no?

-Sí

-El martes pasado también me la puse – dijo con gran esfuerzo-, y también el último domingo. ¿Es que no vio que tenía puesta la pañoleta azul?

- Sí –repuso Tancredo-, era azul.

- Entonces – preguntó velozmente. ¿Por qué no acudió ninguna de esas noches? ¿Acaso tampoco hoy piensa verme? Yo no le estoy rogando que me visite, yo se lo exijo, ¿me entiende? ¿Es que no se ha dado cuenta de eso? (págs. 35-36)

Esta relación entre una bella mujer y un personaje físicamente deforme ya se encuentra en Nuestra Señora de París, de Victor Hugo, donde Quasimodo, un joven deforme que se encarga de las campanas de la Catedral de Notre Dame, se enamora de la hermosa gitana Esmeralda. Aunque en este caso, el de *Los Almuerzos*, más que amor, hay más bien un componente meramente sexual en la relación entre Sabina y Tancredo. Además, es Sabina quien reclama del jorobado su atención hacia ella.

El padre Almida y el sacristán Machado buscando fondos para mantener las obras de la parroquia, entre esas los almuerzos, deben salir a reunirse con don Justiniano, su principal benefactor, y un misterioso personaje que posee mucho dinero. Esta salida hace que el padre Almida busque un remplazo para él para que oficie las misas en ausencia. Luego de hablar con algunos sacerdotes, finalmente encuentra al padre Matamoros quien llega a la parroquia para sustituir a Almida.

El padre San José Matamoros del Palacio es un personaje muy singular y Tancredo se da cuenta que no está frente a un sacerdote cualquiera.

El padre Matamoros, inesperado reemplazo de Almida, se quedó esperando de pie en el gabinete; tan pronto vio regresar a Tancredo se derrumbó en la primera silla: “Todavía hay cinco minutos para esta devota garganta”, dijo, “deme algo de eso”, y señalaba mientras tanto la garrafa, “¿qué es?” preguntó, “ah, licor de avellanas. Muy dulce”. Para estupor de Sabina, que acababa de entrar, se tomó el resto de la botella —con veinticinco grados de alcohol, según las discretas palabras de Almida, y usó para ello una de las tazas de café recién usadas: sus ojillos negros y hundidos, se incendiaron un instante. “Es bueno contra el frío”, dijo refregándose las manos mojadas. (pág. 52)

Además de su gusto por el licor y sus deficientes modales, el padre Matamoros tiene otra cualidad: es un misacantano, es decir es un sacerdote que dice o canta la primera misa. Esto causa una grata sorpresa en la feligresía y en el mismo Tancredo.

La misa del padre San José no fue una misa rezada. Para sorpresa y jolgorio de los nocturnos feligreses, resultó una misa cantada. ¿Quién podía suponer que el padre Matamoros, además de llevar su propia agua al altar, era un perfecto Misacantano? En los ámbitos fríos y abovedados su voz pareció que venía del cielo. Repitió su invitación al arrepentimiento pero cantando: Amantísimos hermanos, antes de celebrar estos sagrados misterios, reconozcamos nuestros pecados. Era como si el órgano sonara. Tancredo levantó los ojos hacia la bóveda de mármol y miró como si huyera la bandada de ángeles pintados volando entre las nubes, los vio devolver su mirada, y todavía no sabía si sentirse aterrado o conmovido. (pág. 55)

Este cambio en la forma de celebrar la misa presenta también un cambio en el espacio, que no es físico. Es más bien una percepción diferente del espacio que tienen los feligreses, por

cuenta de la misa cantada, muy diferente de la forma de celebración del padre Almida, que es posiblemente una práctica de la vida cotidiana, el encierro y la desesperanza, las cuales hacen de la misa una práctica aburrida, y en este sentido parece que esta novela de Rosero rescata la tradición del espacio ficcional en la novela de la violencia, a partir de la relación con la novela *El Cristo de espaldas* (1952) en donde la visión renovadora del cura joven contrasta con el acomodo y la complicidad del cura viejo con el gamonal y el alcalde. En esta novela de Eduardo Caballero Calderón la violencia es una referencia nítida e inmediata, y el tratamiento del espacio es transparente dado por el manejo del lenguaje. Los personajes campesinos deforman las palabras, y con ello delimitan su acercamiento al cura al alcalde y al gamonal. Esto es una demarcación binaria con respecto al espacio y es de la manera como estas dos novelas guardan cierta afinidad. Con respecto a *Los almuerzos* la ceremonia religiosa está contaminada por el sexo y el licor, y el tema de la violencia no es transparente ni inmediato.

Quienes más se alegran con el cambio en la ceremonia religiosa son las tres mujeres llamadas las Liliás. Ella son ayudantes del padre Almida, y llegaron a Bogotá víctimas de la violencia

A nuestros maridos los mataron el mismo día en el pueblo, y no se supo quienes los mataron. Los unos decían que los otros, los otros que los unos. Pero mataron a todos los hombres, al fin. Quedamos solamente las mujeres, porque los niños también se los llevaron. (pág. 80)

Pero no es sólo la llegada del padre Matamoros la que cambia el espacio, es también la ausencia del padre Almida, puesto que su severa vigilancia y la del sacristán Machado ya no pueden reprimir a Sabina y sus deseos carnales por Tancredo

Entonces sintió las manos de Sabina en sus manos, las manos como aves asustadizas que iban a su cuello y se colgaban, el beso frío, veloz, que lo estrujaba en un instante desesperado. Todo ese tiempo ella lo había seguido. “Sabina” dijo él apartando el rostro, “es el altar”. “El altar”, le dijo

ella, “el altar de mi amor por ti”. Le parecía enfurecida, de tanto amor. Estupefacto, trastabilló, signado por la fuerza del pequeño cuerpo flaco pero empecinado, que se colgaba de su cuello, que, al contrario de su beso, ardía, que lo empujó al borde del mármol del mismo altar, la mesa larga y de hielo que fulgía sobre una base como un triángulo invertido. Allí cayeron, ella encima de él, lenta y silenciosamente porque Tancredo se dedicó a ablandar la caída, y ella, voraz, a besarlo. (pág. 76)

Sabina cantaba, leve, pero cantaba, en la iglesia, y cantaba como sonriendo, su canto atravesaba caprichosamente el pasaje que unía a la iglesia con la sacristía, se instauraba en la niebla, escalofriándolo todo, tocando a las puertas cerradas de la iglesia, tocando el altar, el cáliz, volando en el eco sagrado de la gran bóveda pintada- “Allá no, Sabina”, dijo Tancredo con un susurro. La angustia de su voz produjo una risotada dentro de la iglesia, breve pero centuplicada por el eco. “Ven a callarme”, oyó, y el canto como una amenaza, creció más. Cantaba como un juego, el juego de una niña, pero sin soltar la amenaza, cantaba parodiando villancicos Ven o gritaré ven ya niño divino ven no tardes tanto. Tancredo se incorporó, pero siguió, quieto, indeciso en su desnudez, “Allá no”, repitió, “acá”. Otra risotada le respondió, acérrima, afilada. Y luego el silencio. “Ven tu”, sonó de nuevo la voz, perentoria, esta vez sin cantar (pág., 123)

Pero no es lujuria lo que siente Sabina, también es rabia y frustración. Sentimientos que puede expresar sin miedo porque no está su padrino el sacristán ni el padre Almida.

Hemos trabajado toda la vida para ellos. Me dijo que eran mezquinos. Que jamás le regalaron un juguete, de niña, un ponqué de cumpleaños, un abrigo decente, una bufanda, y mucho menos estudio, una profesión para independizarse. “¿A qué nos quieren condenar?” me preguntaba, y se respondía “a envejecer sirviéndolos”. Me dijo que ese maldito de su padrino, así me lo dijo, se aprovechó de ella cuando niña, no una, sino cien veces. Y pugnaba por no llorar. (pág. 106)

Así entonces, hay tres elementos presentes en el espacio de la iglesia que no son comunes a ella: Licor en exceso, lujuria y violencia. Dos de estos, lujuria y violencia, siempre han estado presentes y en estado latente, con la presencia del padre Almida. El tercero, el licor, es traído por el padre Matamoros. La conjunción de los tres, amen por supuesto de la presencia del misacantano, desatan un cambio en el comportamiento de Tancredo, Sabina y las Liliás. Un ambiente antes sagrado se vuelve profano.

Al igual que Sabina, también las Liliás expresan sus emociones. Odian a los gatos, los aborrecen, dicen que son ladinos, que se roban la comida cuando ellas no están viendo. A algunos

les pusieron nombres de papas, pero al más odiado lo llaman Almida. Dicen que es el peor de todos. El llamar a un gato, al más perjudicial según ellas, como el sacerdote que las acogió y las ayudó muestra el carácter de estas mujeres. Finalmente deciden acabar con los gatos

De vez en cuando las aguas se movían, temblaban, adecuadas a la muerte; en el silencio las pequeñas olas se remontaban multiplicándose como tormentas: eran que los brazos emergían, cada uno con un gato, una sombra con patas. Aterrorizada, todavía debatiéndose. Los brazos volvían a sumergirlos, una y otra vez, lentísimos, las sombras se escurrían vencidas, y emergían de nuevo los brazos y las sombras, las sombras sin que las gesticulara el terror, los brazos paralizados por la fatiga, los gatos descoyuntados, como dormidos, más muertos que vivos, pero vivos, porque uno de ellos agitaba la cabeza, de modo que otra vez lo sumergían hasta izarlos al fin como jeroglíficos rígidos. “Mis muertos” dijo una de las Liliás, girando la cara en derredor. (pág. 110)

Las Liliás, a pesar de todo lo que Almida ha hecho por ellas, no le tienen mucho aprecio, porque hace que les ayude en los almuerzos de piedad. Estas viejas mujeres se quejan de eso, de sus dolencias, de la vieja estufa, de los gatos. Se quejan con el padre Matamoros, a quien admiran por su misa cantada. Cuando llegan a casa, Las Liliás les llevan al padre Almida y al sacristán una bebida de manzanilla con la excusa de que llegaron mal de la casa de don Justiniano. Tancredo y Sabina los encuentran muertos en sus camas.

De inmediato se dirigió a las escaleras, Sabina detrás. Subieron corriendo. Así era: la puerta seguía abierta. Avanzaron en punta de pies. “¿Padre Almida?” La persiana cerrada, creaba una suerte de noche, una dolorosa penumbra. Se asomaron al rostro. La boca tiesa y torcida, desesperada, convertida en un grito mudo. Un vomito verde manchaba la almohada de plumas. Sabina corrió a cuarto siguiente, el de Machado. En pocos segundos se oyó su grito, breve, opaco. (pág. 134)

Las Liliás no parecen mostrar remordimiento alguno.

-Si no despiertan –dijo como si dictaminara una orden- tendremos que llorar mucho y rezar toda la vida. Así llegaron de la casa de don Justiniano. Así los trajo Dios de vuelta. Nosotros ni nos dimos cuenta, que Dios nos perdone, tendremos que llorar y rezar toda la vida. (pág. 135)

Estas viejas mujeres, en apariencia siempre apacibles y dóciles, son capaces de recurrir a la violencia y al asesinato para preservar la presencia del padre Matamoros, para evitar que se marche y se lleve con él ese estilo de decir la misa que tanto les gusta. La muerte de Almida es la ruptura

con el pasado, con el férreo sistema de su administración. Es la liberación de las Liliás y de Sabina, quienes ya pueden actuar como les plazca.

Los cambios que hay en el espacio narrativo se dan por cuenta de la llegada de un personaje y la salida de otro. La muerte, la lujuria y el odio aparecen o se hacen explícitos cuando llega el padre Matamoros. La violencia se hizo presente y se encargó de transformar, o más bien de sacar a relucir el lado más oscuro y siniestro de los personajes. No hay un cambio físico, sino mental en el espacio narrativo de *Los almuerzos*.

La casa en estas novelas es el espacio donde impera la tormenta el oprobio y la tortura y es desde esta imagen que hay continuidad narrativa. La mirada, el encierro en la iglesia, el armario y la casa en estas tres obras de Evelio Rosero para esta investigación ofrecen una nueva perspectiva sobre la novela de la violencia. Lo determinante es lo existencial en sus personajes. Existencial no en el sentido de la filosofía y la novela europea, existencial en la asociación personaje-ambiente. Así, mirada, desnudo y encierro definen la degradación de la violencia.

CAPÍTULO II CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO NARRATIVO

Los ejércitos

El primer espacio por analizar en esta novela es la casa. Gaston Bachelard (2000 pág. 34) la define como “nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término”. Para un jubilado como el profesor Pasos, la casa se convierte en rincón del mundo en tanto que es éste el que perfila su modo de pensar y actuar, y porque es allí donde pasa la mayor parte de su tiempo con su esposa. Si para Bachelard la casa representa la intimidad, para esta novela de Rosero el espacio de la casa configura el refugio y el desasosiego a su existencia rodeada de inseguridad. La casa, la iglesia, el armario son esos “rincones del mundo” en donde los personajes asumen una identidad muy particular; es una mirada hacia afuera o la atalaya con la cual se comunican con el mundo exterior, bien sea la calle o el pueblo.

La casa que habita el profesor tiene ciertas características que están atadas a la palabra pueblo, cuya mención rememora en el lector algunas particularidades de los lugares de habitación diferentes a los que tiene en la ciudad. El binomio casa – pueblo evoca una iconicidad muy precisa. Las casas de los pueblos presentan las siguientes características *:

- Son casas generalmente muy grandes
- Son construcciones de un solo piso
- Poseen grandes espacios abiertos como jardines, antejardines y en algunos casos pequeñas huertas
- Las habitaciones de la casa suelen ser espaciosas.

* Tomado del blog: <http://arquitecturadecasas.blogspot.com/2010/05/casas-rurales.html>

Asimismo se podría decir que es la casa donde habita el profesor Pasos y su esposa, un espacio con un gran jardín, un patio solariego en donde extasía su mirada con el cuerpo desnudo de la mujer del brasilero e incluso esta casa posee un estanque donde hay algunos peces, la cual le da al ambiente de la novela ese escape para la meditación.

Como se dijo en el capítulo anterior, la casa es para el profesor Pasos su locus amoenus, un terreno bello, sombreado, de bosque abierto, a veces con connotaciones de Edén –el paraíso en la tradición judeocristiana-. De hecho, la casa del profesor parece compartir algunas características con el edén cristiano:

- Entre los árboles y las plantas de Edén se hallaban todas aquellas especies que embellecían el paisaje, así como las que proveían alimento en amplia variedad (las naranjas que recoge el profesor)
- La presencia de los animales (los gatos y los peces)
- Las aguas del río “que procedía de Edén” regaban el suelo de Edén (el estanque)
- La desnudez sencilla y sin malicia del hombre (Geraldina)

La mujer del brasilero, la esbelta Geraldina, buscaba el calor en su terraza completamente desnuda. (pág. 11)

Más atrás mi mujer daba de comer a los peces en el estanque: así envejecíamos, ella y yo, los peces y los gatos. (pág. 11) (el subrayado es mío)

La casa es entonces el lugar idílico, el lugar seguro. En la oposición exterior – interior planteada por Angelo Marchese (1989) la casa es el interior, que representa algo conocido, comprensible, protector, familiar. Está en contraste con el pueblo, un lugar que se encuentra en tensa calma porque ya ha sido azotado por la violencia de la guerra. Además, la casa es para el

profesor el lugar de donde se sustrae a la pesadez de la rutina de la vida de jubilado, a través de la inocente contemplación de su vecina desnuda.

Fernando Cruz Kronfly en su libro *Amapolas al vapor* (1996) hace un análisis de la casa paterna en la obra *María* de Jorge Isaacs. Esta casa es el espacio literario central, es un lugar donde transcurren los acontecimientos, en un espacio con relaciones familiares jerarquizadas donde el padre ejerce su autoridad. A pesar de tener espacios más relevantes en la obra, – el comedor, el baño, el cuarto de Efraín, el costurero- que no son inocentes porque los hombres que los habitan son también esos lugares, la casa es un todo complejo que guarda los secretos de los personajes. Ahora bien, si en *María* la casa configura ese espacio soñado, refugio de las cuitas amorosas entre Efraín y María. En *Los ejércitos* la casa para el profesor tiene un sentido jerárquico. En primera instancia, la casa sostiene su matrimonio. Así mismo la casa se convierte en un lugar de placer para el viejo jubilado. En esta doble función se entiende el porqué la esposa acepta que el profesor pase las horas atisbando la desnudez de Geraldina. Esta primera instancia permite observar que no hay obscenidad ni malicia ni perversión en la mirada. Así mismo, el lugar central de la casa parece reducirse a un solo, el patio desde donde el profesor observa a su vecina desnuda, y es el patio el testigo del inicio de la historia y de la violencia que luego se cierne sobre San José.

El siguiente espacio de análisis es el pueblo. Al igual que la palabra casa, la palabra pueblo tiene ciertas connotaciones icónicas, representaciones mentales y sociales representativas de lo gregario en la novela de Rosero. Algunas características del pueblo ** son:

- Son lugares pequeños.
- La densidad poblacional no es muy alta.

** Tomado de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo_\(poblaci%C3%B3n_rural\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pueblo_(poblaci%C3%B3n_rural))

- No hay estructuras arquitectónicas muy altas, como las de las grandes metrópolis.
- Están cerca a un río o enclavado en las montañas.
- Algunos son de difícil acceso.
- Son lugares tranquilos y bucólicos, donde la vida transcurre sin las premuras de las ciudades.

Lo anterior parece confirmar los planteamientos de Rafael Gutiérrez Girardot con respecto al desarrollo de las ciudades latinoamericanas en el siglo XVIII y aun XIX. Gutiérrez Girardot plantea que la ciudad en América Latina soporta su desarrollo de acuerdo con el progreso y “asomada al mundo mercantilista” (1976 pág. 119). En cuanto al espacio-pueblo en *Los ejércitos* ocurre todo lo contrario. Por ejemplo, la densidad poblacional y el difícil acceso son indicadores que propician la presencia de grupos al margen de la ley. La aparente tranquilidad es la consecuencia del éxodo de sus habitantes, aunque subrepticamente se cuele el clima de violencia; el cual propicia la salida de los personajes hacia la ciudad.

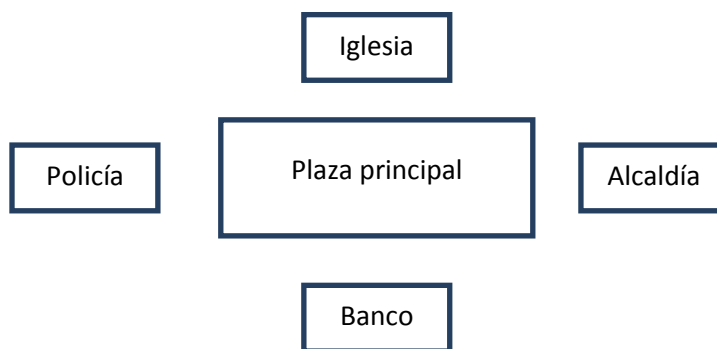
En cuanto a la organización social, el pueblo tiene unas características de los trazados que los españoles hicieron durante la colonia, en lo que respecta a la forma de distribución de las estructuras arquitectónicas, donde alrededor de la plaza central o principal se encuentran las instituciones más importantes de la población. Esto se hace notar porque será importante en la forma en que se desarrolla la novela a través del espacio-pueblo.

Tal parece que el espacio-pueblo conserva imágenes de ese trazado que hicieron los españoles en el desarrollo de la ciudad latinoamericana, y en ese sentido como plantea Rafael Gutiérrez Girardot “sólo vive ella en las imágenes del pasado, le parece que la América es propiedad de sus antepasados que las conquistaron” (1976 pág. 134). Este esquema de pensamiento se transmite en las formas de vida; así tenemos que los pueblos trazan sus calles en

torno al parque y las casas de las familias raizales o fundadoras están ubicadas precisamente en la cuadrícula del parque como también la iglesia y los edificios o casas estatales. De este modo apelo de nuevo a Gutiérrez Girardot quien plante al respecto lo siguiente:

La irrupción rural signó durante algunas décadas el destino y la fisonomía de las ciudades centros de poder y nudos de la actividad comercial y financiera. Constituyeron el objetivo de todos los que pretendieron su autoridad sobre la iniqua sociedad de los nuevos países que surgían de la independencia (1976 pág. 187)

De lo anterior retomo que la configuración del espacio narrativo En *Los ejércitos* guarda en cierta medida, esa sociedad conservada de la herencia española y es así que aparece el pueblo definido en el siguiente esquema



El espacio narrativo alcanza su punto de inflexión a través de un hecho para el profesor Pasos: la desaparición de su esposa. Cuando el profesor regresa a su casa su esposa ha desaparecido y él sale a buscarla por el pueblo; primero en las casas de sus vecinos, luego en las calles y finalmente va hasta la plaza principal, donde se congrega la gente del pueblo, y en la cual ya se siente la tensión de la violencia que flota en el ambiente.

La plaza principal del pueblo es el punto de convergencia de los habitantes de San José, allí se reúnen para tener noticias de lo que sucede. Es allí donde va el profesor para averiguar por

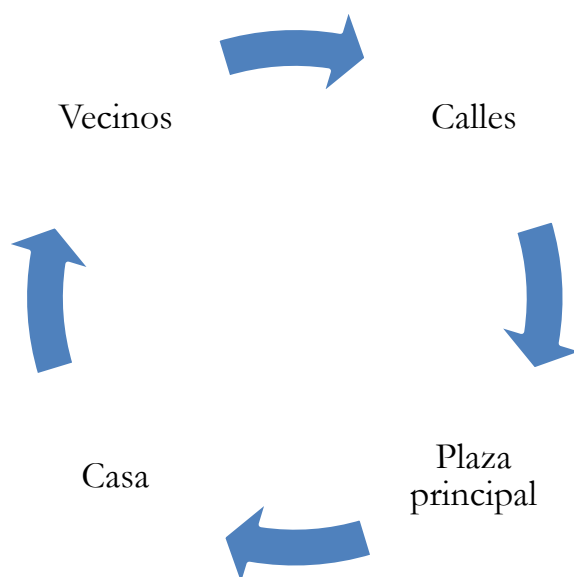
su esposa. Es a la plaza principal donde llega el enloquecido capitán del ejército buscando al responsable del ataque a sus soldados, y allí se sienten las primeras explosiones y los primeros actos de violencia en contra de la población de San José. La plaza principal no es sólo el lugar central de la población, es también el espacio donde comienza el descenso de San José hacia el abismo de la guerra y la muerte.

El ruido se acerca, ¿y si es un ataque? Puede suceder que la guerrilla, o los paramilitares, hayan decidido tomarse el pueblo esta noche ¿por qué no? El mismo capitán Berrio debe encontrarse en casa de Hortensia, principal invitado. La expectación me hace olvidar el dolor de la rodilla (pág. 43)

-Un solo batallón, en San José, contra dos ejércitos –me dice el médico. Y se queda contemplándome apesadumbrado, acaso dudando de que yo lo escuche. Lo escucho, ahora: Estamos más indefensos que una cucaracha. (pág. 71)

Fernando Cruz Kronfly en su obra *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad* (1998) da diversas miradas a la ciudad desde la literatura, y una de estas miradas es la ciudad como espacio cultural del crimen. La ciudad es un campo de batalla, de ajuste de cuentas históricas pendientes y esto se da en medio de la geografía urbana propia de las metrópolis, es decir, donde aparecen elevadas torres, puentes, avenidas, rápidos viaductos, barriadas marginales, espacios donde la ausencia del Estado campea con su corrupción e incapacidad para garantizar la seguridad de sus habitantes. San José no es una gran urbe con grandes estructuras urbanísticas, pero sí es, al igual que la urbe, un espacio violento de confrontación, es un campo de batalla entre ejércitos que se disputan el control de la población. En este caso, la obra sucede en un pueblo con elementos ciudadanos de violencia pero lo importante es mostrar los efectos de esa violencia en los personajes y el espacio, cualquiera que este sea.

El profesor Pasos se mueve en cuatro espacios: su casa, las casas de sus vecinos, las calles el pueblo y la plaza central. Sale de su casa a buscar a su esposa y vuelve a ella a comprobar si ya ha llegado. Son cuatro espacios separados físicamente pero que terminan convergiendo o fusionándose en un solo por cuenta de la guerra. El profesor parece caminar en círculos en su pueblo y este caminar en sí es una imagen de lo que genera la violencia.



Cuando ya la violencia de la guerra, del enfrentamiento entre facciones rivales, entra de lleno a San José ningún lugar se salva de ella, y desde luego alcanza la casa del profesor y la de sus vecinos. Entonces es aquí donde la oposición interior y exterior, que representa lo seguro y conocido contra lo incierto y negativo, queda destruida por cuenta de la guerra. Los valores que antes simbolizados por la casa se ven desplazados por los valores del espacio exterior, de donde llega la muerte y la desolación que poco a poco se van tomando al pueblo, y sobre todo al profesor quien termina observando el cadáver de Geraldina violado por los autores armados que entraron al pueblo. Esta situación terrible que se vive a través de la violencia puede resumir la forma en que San José cae en el infierno de la guerra. Geraldina empieza la novela rodeada de luz

y alegría, al igual que el pueblo, pero termina rodeada de oscuridad y muerte, así como San José se ve envuelto en un espiral lóbrego de destrucción y muerte.

La imagen espacial que deja la novela es la de un paraíso perdido por cuenta de la violencia. San José ha ido descendiendo al infierno de la guerra lenta e inexorablemente. La tensa calma que se ha vivido en el pueblo se rompe con la llega de los ejércitos rivales, que copan cada espacio de la población y llevan al fragor de la batalla a todos los rincones incluidas por supuesto las casas de sus habitantes.

Los ejércitos es una novela donde el espacio narrativo está mucho más cercano a la realidad del país. San José es un pueblo azotado por la violencia, como muchos en Colombia, y está más del lado realista que Macondo, de ese espacio novelesco en García Márquez sumido en el espectro de las guerras civiles. En 2010, en la reseña *After Macondo* aparecida en la revista *The nation*, Ben Ehrenreich dice:

Rosero's depiction of war places *The Armies* within what, at the risk of being overly schematic, we might call the contemporary Latin American literature of disenchantment. Rosero is among the grandchildren of the great literary Boom of the 1960s, part of a generation of novelists who came of age as writers not during the hopeful early years of the Cuban Revolution, or during the insurrectionary tumult and repression that followed it, but in the muddy decades since. The end of the not-so-cold wars of the late twentieth century has in much of the hemisphere meant a bitter sort of peace that can often still feel a lot like war -- only without any heroic narrative to redeem it. Thus the depths of disappointment that run like a thick black thread through the work of writers as otherwise diverse as the Salvadoran novelist Horacio Castellanos Moya, the Chilean Roberto Bolaño and Rosero's compatriot Fernando Vallejo.

The Armies was Rosero's second stab at writing about the impact of war on Colombia's civilian population and the kidnapping industry that helps finance the fighting. (Actually, it's his third, if we count *Teresita Cantaba*, his oddly haunting children's story about a disappeared cow. Not to worry: it was hiding in the bedroom the whole time.) In 2003 Rosero published *En el Lejero*, a short and surreal novel -- think albinos and dwarfs, malevolent hoteliers chewing raw chicken -- about an old man searching for his kidnapped granddaughter in a rat-infested mountain village. That first sketch left Rosero unsatisfied. He began interviewing internal refugees who, displaced by violence in the hinterland, had fled to the city of Cali. He drew on their stories, as well as on newspaper accounts, to build the no-less-nightmarish world depicted in *The Armies*. "All the anecdotes that I narrate are real," Rosero told Mexico's *La Jornada*.

Ehrenreich , B. (2010). Beyond Macondo. On Evelio Rosero. The Nation [revista en línea]. Disponible en: <http://www.thenation.com/article/after-macondo-evelio-rosero?page=full>

Alberto Batalla en su artículo *Los ejércitos* dice:

Evelio Rosero sabe hacer una atmósfera, sabe poner el calor en el pueblo, sabe poner los personajes en sus hechos, los ejércitos, todos, cualquiera que se presente con las armas para intimidar en un caso, para eliminar en otro, los árboles frutales en el solar, el culo de la brasilera, las flores, el gato. También ambientar una guerra sin causa, un bandidaje con bandera. Todos investidos de la fuerza, de la fuerza bruta que hace innecesaria la conciencia

Batalla. A. (2011). Los ejércitos. albertobatalla.blogia.com [Blog]. Disponible en: <http://albertobatalla.blogia.com/2011/111701-los-ejercitos.php>

César Valencia Solanilla en su ensayo *Contrapunto y expresividad en Los ejércitos de Evelio Rosero* comenta:

Como una metáfora insólita de nuestra realidad, en el pueblo de San José, que podría ser cualquiera de los pueblos colombianos de la periferia, los ejércitos libran su lucha, sin importarles la vida de los hombres, acorralados en sus propios miedos, embebidos en la fiesta del terror, empavorecidos en sus propios miedos.

Valencia Solanilla C. (2007). Contrapunto y expresividad en Los ejércitos de Evelio Rosero. Poligramas [revista en línea]. Disponible en: <http://poligramas.univalle.edu.co/28/contrapunto.pdf>

Como se puede ver, el mismo autor y la crítica reconocen que el espacio de *Los ejércitos* es más real, más cercano a la situación de Colombia⁵. Lo que sucede en San José puede suceder en cualquier lugar de Colombia. Por lo tanto esta novela a partir de la mirada contemplativa del profesor a esa mujer desnuda, parece evolucionar en una mirada a la violencia, mirada que empieza en la sensualidad de una mujer desnuda plena de vida bañada por el sol, y termina con una mirada a esa misma mujer

⁵ El profesor Juan Carlos Orrego en su ensayo *Los ejércitos. Nueva versión de un pueblo muerto* propone, por el contrario, que San José y el profesor Pasos están más cercanos al universo ficticio de Comala y Juan Preciado, que a la realidad de Colombia. Aunque Rosero ha rechazado una vinculación directa con Juan Rulfo, en alguna ocasión expresó: Rulfo y Flaubert nos han enseñado a todos. En palabras del profesor Orrego: Todos venimos de la canícula de Comala, es decir, San José es el pueblo muerto, la nueva Comala, si se quiere.

Señor que no conoce la luna

En esta novela Rosero propone una división social: Los desnudos y los vestidos. Estas dos categorías, como ya se explicó en el capítulo anterior, no son originales y parecen provenir de la iconografía de la conquista española donde los indígenas aparecen desnudos y frente a los conquistadores vestidos. Grabados antiguos presentan a América como una india desnuda hincada ante un conquistador cubierto con la coraza del guerrero. En ellos, la desnudez es muestra de impotencia y esclavitud. La novela sigue esta línea de jerarquías. Los conquistadores disponían a su antojo de los indígenas para su diversión y regocijo. Esta idea que es retomada por Rosero en el relato. El mismo Rosero, en el ensayo *La creación literaria* (1993) confirma la presencia del elemento indígena en su novela:

Quise elaborar algo épico, en torno a la vida y hechos del caudillo realista Agustín Agualongo, el gran estratega indígena que enfrenté a Simón Bolívar y puso a encanecer de ira la cabeza de los patriotas. Leí a varios historiadores que estudiaron el "fenómeno Agualongo". Viajé a los departamentos de Cauca y Nariño y recorrí los escenarios de las principales batallas; recogí informaciones verbales, de pueblo, y de archivo; quería sentirme Flaubert estudiando las fracturas de un hueso en todas sus manifestaciones. Pero sólo un paraje en la vida de Agualongo me impresionó. Lo relata el historiador Sergio Elías Ortiz: es muy posible que Agustín Agualongo, en su infancia, haya contemplado aterrado las inmensas cestas repletas de manos, las manos que se quitaban a los traidores al rey, después de sacrificados. Me impresionó además la tremenda convicción del pueblo nariñense de entender que el rey era Dios mismo, y que atacar al rey de España era atacar a Dios. Hasta ahí pude llegar como novelista investigador. Varias veces soñé con Agualongo niño, en cualquier orilla del camino real, contemplando estupefacto y atemorizado el paso de las carretas con cientos de cestos atiborrados de manos; manos llamando o despidiéndose. Me senté, después de varios sueños persistentes, a elaborar esta primera novela "histórica" y escribí una novela que hoy se titula *Señor que no conoce la luna*, y que vaya usted a saber si guarda relación alguna con Agustín Agualongo y sus hombres. Excepto el autor y su sueño de manos despidiéndose, nadie podría encontrar un solo punto de referencia.

Rosero Diago. E. (1993). *La creación literaria*. Biblioteca Luis Angel Arango Boletín Cultural y Bibliográfico [revista en línea]. Disponible en:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol33/crea1.htm>

De esta aseveración de Rosero se puede inferir que el proceso de creación literaria para su novela más reciente, *La carroza de Bolívar* (2012), aunque si bien es una novela ambientada en los caóticos años sesenta a raíz de la insurrección estudiantil, es una obra que recrea a un Bolívar

egoísta, despótico; todo lo contrario a lo que cuenta la historia oficial. Lo que más llama la atención de la anterior cita es que Rosero ya empieza ese recorrido por la historia de Colombia; recorrido que los encumbrados escritores latinoamericanos ya trazaron, y comenzaron a ficcionalizarlo en el siglo XX, como es el caso de García Márquez con *El otoño del patriarca* (1975), Carlos Fuentes (1928 -2012) con *Los años con Laura Díaz* (1999), Augusto Roa Bastos (1917- 2005) con *Yo el supremo* (1974). Pues bien, Evelio Rosero empieza a ficcionalizar el presente histórico a través de la violencia política y social. De la violencia social que parece en *Los almuerzos*, en *Señor que no conoce la luna* es donde mejor muestra su interés por lo histórico. Ahora bien, *Señor que no conoce la luna* presenta un punto de quiebre en cuanto al espacio narrativo se refiere.

El primer espacio que se presenta es el armario, que es propio de cualquier estancia de la casa, y según donde se encuentre tiene diferentes funciones:

- En la cocina, los armarios son pequeños y se utilizan para guardar alimentos o enseres de cocina.
- Se colocan en los recibidores para dejar prendas de abrigo.
- En los cuartos de baño son pequeños y sirven para guardar productos cosméticos o de higiene personal.
- En las habitaciones están destinados a guardar las prendas de vestir.

Para Gaston Bachelard (2000. Pág. 112) el espacio interior del armario es profundo. El espacio interior de un armario es un espacio de intimidad, que no se abre a cualquiera. En el armario vive un orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites. Allí reina el orden o más bien, allí el orden es un reino.

Tomando en cuenta lo anterior, el armario en *Señor que no conoce la luna* está más allá de la simple función de ser un mueble casero y se convierte en un espacio íntimo de habitación porque es allí donde vive el desnudo narrador de la novela, con otros desnudos más. El armario como lugar de residencia rompe con el paradigma que se tiene de ese mueble para almacenar diferentes elementos, adquiere la función de vivienda adquiriendo de paso la intimidad de cualquier hogar.

La idea del confinamiento de determinado grupo en lugar específico es la carga opresora en la novela y no parece ser nueva esta idea por parte de otro grupo. Lo que marca la ruptura en el espacio narrativo es la idea de utilizar espacios tan pequeños y reducidos, algunos de los cuales son impensables como lugares de residencia. Rosero utiliza de manera original la idea del armario y otros espacios de la casa, donde normalmente no se habita, para reforzar el sentimiento de aislamiento y sometimiento de los vestidos hacia los desnudos.

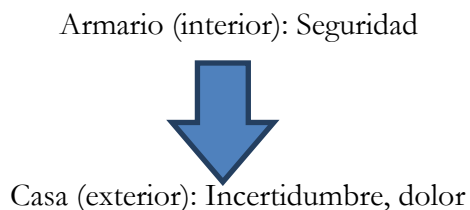
El siguiente espacio es la casa. Gaston Bachelard (2000 pág. 78) dice que frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano, y cuando esta trasposición sucede se toma como un espacio de consuelo e intimidad. Ella adquiere los valores morales de los vestidos –pedantería, desprecio por el otro, violencia mental y física- y se transforma en el espacio íntimo donde se solazan torturando a los desnudos, y parecen hallar un consuelo para sus vidas en estos tormentos que les deparan ratos de felicidad y esparcimiento.

Como se dijo antes, los desnudos sólo tienen acceso a la casa cuando los vestidos así lo disponen. Ellos permiten a los desnudos entrar a la casa cuando tienen una fiesta para que los atiendan, para torturarlos, para satisfacer sus deseos sexuales o para hacerlos pelear por la comida, ya que este espectáculo los divierte. Es por estas razones es que se establecen la categorías de casas en el párrafo anterior.

Existe un lugar en la casa que parece ser el más aterrador o el más grotesco dada las siguientes condiciones y situaciones de este espacio narrativo. Se trata de la cocina y allí Saurio es el cocinero principal. Él prepara los platos –su especialidad es un plato llamado “nalgas de niño”- con carne de los cadáveres de los desnudos que mueren a manos de los vestidos, y entierra las sobras. Saurio es además sepulturero y policía, por lo cual puede disponer de los cuerpos de los desnudos asesinados.

La cocina es, como el resto de la casa, un lugar de dominio de los vestidos. Es de allí de donde salen los alimentos por los cuales los vestidos hacen que los desnudos se peleen para diversión de los primeros. Allí se se cocinan los platos que son consumidos por los desnudos y los vestidos. Los dos grupos están unidos en la cocina en un ritual de antropofagia, el cual se da mayormente en los vestidos, convirtiéndose en un comportamiento bárbaro que debería ser más común en los salvajes desnudos.

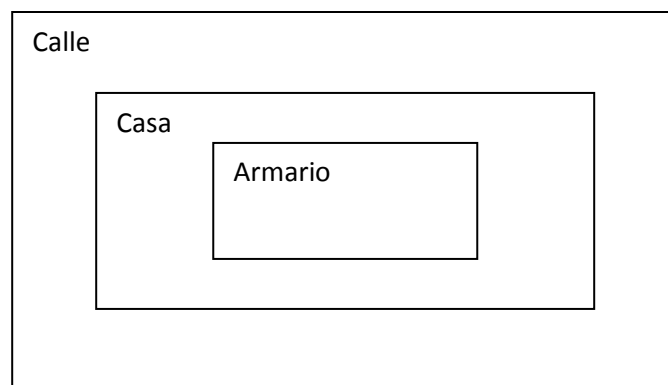
Con los dos lugares descritos hasta ahora se puede establecer la dicotomía de Marchese:



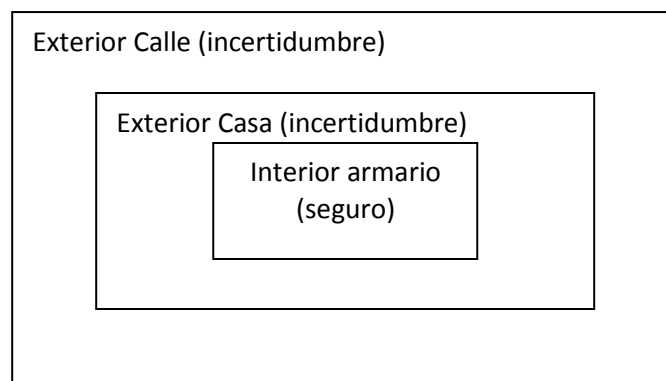
Ante la hostilidad y el dolor de la casa, el armario se convierte entonces en un rincón para refugiarse. Para Bachelard (2000 pág. 172) el rincón es un refugio que asegura un primer valor: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de la inmovilidad. Es una especie de semicaja, mitad muro, mitad puerta. El armario es un rincón de seguridad, de evasión de la dolorosa realidad que viven los desnudos por cuentas de los vestidos.

El siguiente espacio es la calle. Al igual que la casa, la calle es para los desnudos un lugar de dolor y angustia. De igual forma que a la casa, a la calle se accede sólo por voluntad de los vestidos. Son ellos quienes escogen al desnudo que saldrá a la calle a buscar alimentos.

En un esquema, el espacio narrativo en *Señor que no conoce la luna*, se puede representar así



El armario asume la función casa-rincón. El armario es el centro del universo para los desnudos, es el cosmos primigenio. El armario es el refugio, es la seguridad. La casa y la calle son universos exteriores a los que se accede solo por voluntad expresa de los vestidos. La dicotomía expresada por Marchese se puede representar así:



El último espacio es el cementerio. En un lugar muy antiguo, descuidado. Es adyacente a la casa, allá pueden ir los desnudos por propia voluntad. La palabra cementerio viene del término griego *koimetérion*, que significa dormitorio porque, según la creencia cristiana, en el cementerio, los cuerpos dormían hasta el Día de la resurrección. Un cementerio da la idea de un lugar tranquilo y de respeto. Sin embargo, cuando un desnudo va allá es víctima también de las burlas de los vestidos, aunque no de agresiones físicas.

Como se puede observar, el espacio ocupa un lugar preponderante en *Señor que no conoce la luna*. En *Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1990-2004* Álvaro Pineda Botero dice:

El espacio también está dividido. De un lado el territorio de los vestidos, con sus calles, sus casas y parques por donde transitan libremente, y de otro, la casa de los desnudos, laberíntica, oscura, donde éstos se hacinan en alacenas, armarios y buhardillas mal olientes. Los desnudos jóvenes que no están en armarios se agazapan en cuclillas en las vigas o cuelgan amarrados de brazos y tobillos. De tarde en tarde un desnudo debe salir en busca de provisiones. En la calle recibe la afrenta de los vestidos: lo persiguen y golpean. Generalmente perece en el intento.

Pineda Botero, A. (2005). Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1990-2004. [Libro en línea]. Disponible en: <http://books.google.com.co/books?id=bCdtBn1MSIAC&pg=PA91&lpg=PA91&dq=se%3%B1or+que+no+conoce+la+luna&source=bl&ots=Jw9O1pQvtB&sig=RK8-ffOE4myV4qWDR5HwusYCsaM&hl=es&sa=X&ei=Nhd->

Yukie Kobayashi en su ensayo *Señor que no conoce la luna, de Evelio Rosero, o la libertad como fatalidad* indica:

El espacio que corresponde a “los desnudos”, incluyendo al protagonista, es el espacio cerrado. Por ejemplo, el protagonista habita dentro de la casa y, para ser más exactos, dentro del armario. En cambio, “los vestidos” pueden estar en cualquier parte; en el espacio abierto. Por ejemplo, ellos están en la calle, en la ciudad y pueden estar en la casa, sin que nadie les moleste. Los seres que habitan en el espacio abierto no se mezclan con los que habitan en el espacio cerrado, y el hecho de violar este “límite” –únicamente para los que pertenecen al espacio cerrado, es decir, para “los desnudos”– significa un suceso terrible y puede incluso causar la muerte.

El espacio abierto le genera odio y angustia, mientras que el espacio cerrado es percibido como el lugar de la tranquilidad y seguridad. Esta es una clasificación clásica y tradicional de los espacios: ese manejo del espacio y del tiempo respeta la estructura de la novela clásica (o más bien, la fábula); cada grupo de los personajes en la novela corresponde a un espacio.

La relación con el espacio cerrado para el protagonista lleva una gran ventaja. Al permanecer en este espacio, él puede observar sin ser observado. Por ejemplo, en la novela aparece como, incluso, “debo asegurar que tengo más espacio que quienes habitan por fuera. Pero eso no es importante; lo importante para mí es que puedo mirar sin que me miren”. Este espacio cerrado y pequeño

también es más “espacial” que afuera, lo cual explica la prioridad del espacio no-físico e indica una superioridad cualitativa del espíritu del protagonista. Por otra parte, el protagonista, por ser “desnudo”, no puede salir para tener experiencias físicas; sin embargo, puede experimentar imaginando u observando hacia afuera, desde una ranura pequeña en el armario que ha hecho él mismo con sus uñas. En otras palabras, este espacio cerrado –con un agujero– funciona como una ventana abierta hacia afuera para experimentar y para alimentar su conocimiento y convertirlo posteriormente en su poderosa arma, la imaginación.

Kobayashi, Y. (2009). Señor que no conoce la luna, de Evelio Rosero, o la libertad como fatalidad. Visitas al patio [revista en línea]. Disponible en:
<http://www.visitasalpatio.com/pdf/Vol2No3/Senor%20que%20no%20conoce%20la%20luna%20de%20Evelio%20Rosero.pdf>

Hellman Pardo en su blog Tierra literaria expone con respecto a *Señor que no conoce la luna*

Este es el universo que propone Rosero, un gigantesco Gulag donde los "vestidos" dominan a los "desnudos" y evitan su fuga con el empleo de miles de animales que destrozan, matan, devoran, engullen, despedazan y someten a quienes, ilusos, buscan la libertad.

Pardo, H. (2010). Señor que no conoce la luna. Tierra literaria [Blog]. Disponible en:
<http://tierraliteraria.blogspot.com/2010/04/el-senor-que-no-conoce-la-luna.html>

Los almuerzos

El primer espacio que se establece en la novela es la ciudad de Bogotá. Aunque Rosero no se explaya en una descripción de la ciudad porque esta no es el espacio narrativo central, la sola mención de su nombre, como se dijo en el capítulo anterior, evoca imágenes mentales como:

- Inseguridad
- Frio
- Violencia
- Suciedad
- Espacios saturados de gente

La ciudad de Bogotá se establece entonces como espacio exterior, y es allí donde se encuentra ubicada la parroquia del padre Juan Pablo Almida, quien organiza los llamados almuerzos de piedad.

El primer espacio es el comedor público de la parroquia. Durante la semana se sirven allí almuerzos gratis a diferentes grupos de personas de la ciudad durante la semana: Los lunes a las prostitutas, los martes a los gamines, los miércoles a los ciegos, los jueves a los ancianos y los viernes a las madres indigentes. Son los ancianos quienes, por su condición y en algunos su senilidad, quieren quedarse más tiempo en el comedor porque allí se sienten a salvo del frío y la inclemencia de la ciudad. Para ellos el comedor es el interior protector y seguro y la ciudad es el exterior agresivo.

El siguiente espacio lo que se podría llamar la casa cural, que es donde reside el sacerdote. Es un lugar amplio, con habitaciones para cada uno de los personajes. Esta casa asume un papel diferente para cada uno de ellos

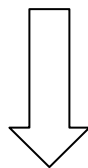
- Sabina y Tancredo: Es la casa de infancia, la casa donde han pasado la mayor parte de su tiempo. En ella han habitado desde hace mucho tiempo.

-El padre Almida y el sacristán: Es solo el lugar de habitación, allí algunas veces se reúnen con don Justiniano, el mayor benefactor de la parroquia.

- Las Liliás: Es un lugar seguro. Habitan allí luego de llegar desplazadas por la violencia.

Cualquiera sea el papel que asuma, la casa es un espacio interior tranquilo, opuesto a la ciudad de Bogotá, el espacio exterior violento donde habitan los grupos de personas que reciben los almuerzos de piedad. Ya hay entonces una primera oposición

Casa cural (interior seguro)



Bogotá (exterior inseguro)

Al estar unida a la parroquia, la casa cural tiene también una connotación de espacio sagrado. Es de suponer que en un recinto sagrado las pasiones humanas no deberían estar presentes, sin embargo cada uno de los personajes las viven en esta casa

- Sabina y Tancredo: La lujuria y la rabia
- El padre Almida y el sacristán: el orgullo y la codicia
- Las Liliás: el odio

La casa cural entonces adquiere una doble instancia como interior: es espacio interior que da refugio a los personajes y se convierte a la vez en espacio exterior por el tipo de pasiones y sentimientos que se viven dentro de sus muros.

El siguiente espacio es la parroquia. La parroquia -del latín *parochia*, y este del griego *παροικία* *paroikía*, habitar cerca- es una división territorial de las iglesias cristianas. El nombre común connota una serie de características

- Es un lugar sagrado
- Está dentro de un territorio llamado barrio
- Se celebran diversos tipos de ceremonias religiosas
- Además del sacerdote, están el sacristán y algunos grupos de personas que apoyan la labor de la parroquia.

El cambio en el espacio parroquia se produce a partir de un hecho que trae como consecuencia la llegada de un personaje. Este hecho es la partida del Padre Almida y la llegada del Padre Matamoros. El padre Matamoros es un padre misacantino, es decir es un sacerdote que

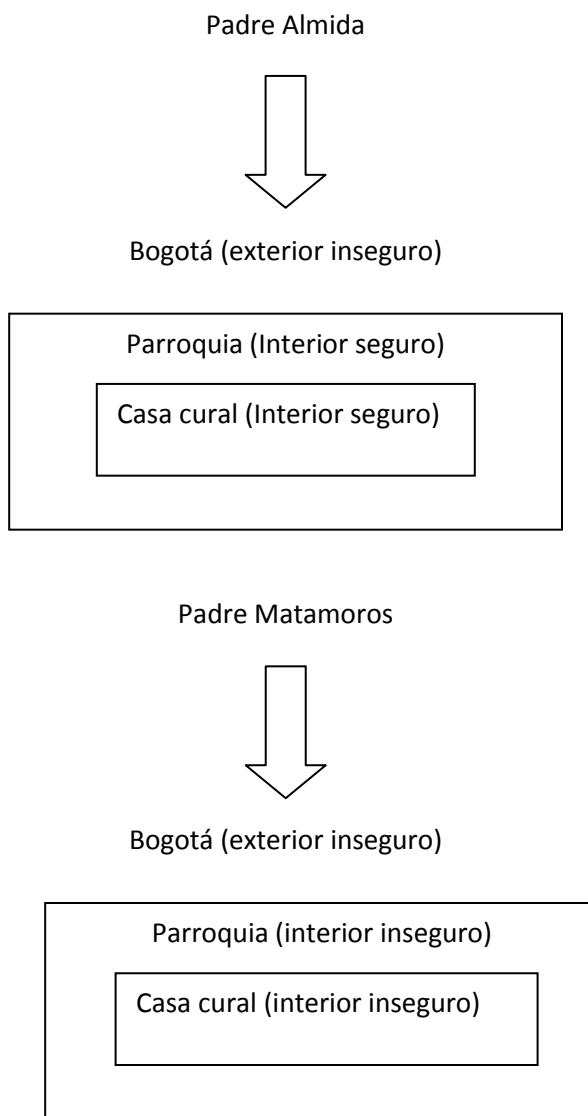
celebra la eucaristía cantando. Además de esta particularidad, el padre Matamoros gusta mucho de las bebidas alcohólicas, llegando incluso a disolver el vino de la misa con aguardiente.

El primer cambio en la parroquia lo sienten los feligreses. Cuando el padre Matamoros celebra la eucaristía los feligreses sienten de nuevo alegría y regocijo cuando escuchan cantar a Matamoros. Incluso quienes pasan por la calle sienten la necesidad de entrar a la parroquia para asistir a la ceremonia religiosa cantada, algo que nunca habían visto o que hace mucho no veían.

El cambio en el espacio también es para Sabina y Tancredo. La salida de Almida y llegada de Matamoros implica un cambio, un relajamiento en las costumbres. Sabina expresa abiertamente su deseo de irse de la parroquia, de llevarse el dinero de Almida y empezar una nueva vida. De igual forma, Sabina le reclama a Tancredo por no haber ido a su cuarto, le amenaza con contarle todo al Padre Almida. Sabina llega incluso a acostarse desnuda bajo el altar y hasta allá va Tancredo a buscarla y finalmente tienen relaciones sexuales en ese lugar y se quedan profundamente dormidos hasta que una de las Liliás los encuentra.

Las Liliás también perciben el cambio en el espacio. Estas viejas mujeres, servidoras del padre Almida, quedan encantadas con Matamoros, lo siguen a todas partes y lo colman de atenciones. Las Liliás se quejan también con Matamoros del exceso de trabajo que tiene con Almida, de la cocina y de los gatos. Ellas odian a los gatos, son el símbolo de lo malo que les sucede y quieren acabar con ellos.

La parroquia se convierte entonces en un lugar interior violento, rompiendo el paradigma establecido en el binomio interior (seguro) - exterior (inseguro). El cambio en el espacio se da a partir de dos personajes



En la casa curial existe un espacio que con la llegada de Matamoros se convierte en un espacio de muerte. Se trata del estanque que hay en el jardín. El agua en la tradición judeocristiana se asocia con el bautismo. El bautismo proviene de la práctica judía de la inmersión (mikveh) para propósitos de un ritual de purificación. La práctica cristiana es derivada

del llamado de Juan el Bautista al arrepentimiento (metanoia), y, según el catolicismo, es para purificación del pecado original o, según la práctica protestante, para manifestar públicamente un nuevo nacimiento espiritual. Es decir, el agua es un elemento de purificación y vida. Las Liliás ahogan en el estanque a los gatos, quienes representan todo lo execrable en la vida esas mujeres. El agua pasa ser entonces un elemento de muerte y refleja el deseo de las Liliás de deshacerse del Padre Almida – a quien finalmente asesinan, junto con el sacristán- para que el padre Matamoros se quede para siempre en la parroquia.

La llegada del padre Matamoros y la ausencia de la severa presencia de Almida desata las pasiones de los personajes. En lugar que se supone sagrado se encuentran los llamados siete pecados capitales, que quedan en evidencia a través de las acciones y los comportamientos de los personajes.

Lujuria: Sabina y Tancredo con sus encuentros sexuales.

Pereza: las Liliás no desean trabajar más.

Gula: El consumo desaforado de licor del padre Matamoros.

Ira: El odio de las Liliás y de Sabina hacia Almida.

Envidia: Sabina quiere tener la vida holgada que lleva Almida.

Avaricia: El dinero que tiene guardado Almida, que le da don Justiniano.

Soberbia: El desprecio del sacristán hacia Tancredo.

La parroquia con sus diferentes espacios son el lugar central de la novela. En *Los pecados de la caridad*, Angélica Gallón Salazar dice sobre *Los almuerzos*

Los almuerzos es una novela que devela los secretos que se cuecen dentro de una parroquia. Con una narrativa limpia y muy íntima, la historia muestra que ni el párroco ni los sacristanes de esta

iglesia son dignos de perdonarles pecados a los feligreses y que quizás el único cura que podría pasar por esa puerta divina del tamaño “del ojo de una aguja” es un borrachín que canta misas sin poderse mantener en pie.

Gallón Salazar, A (2007). Los pecados de la caridad. El Espectador [periódico en línea] Disponible en: <http://www.elspectador.com/impreso/articuloimpreso177970-los-pecados-de-caridad>

En el artículo *un libro a puerta cerrada* Lolita Bosch comenta:

Quizás se deba al entorno religioso en el que todo sucede y a los extraños personajes que lo habitan, que convierten el entorno de la novela en un mundo voluntariosamente enrarecido. Un lugar que no podría ser el nuestro. No un contexto que se va enrareciendo a medida que la violencia lo invade, por poner como ejemplo lo que sucede en Los ejércitos. No un entorno capaz de engullirnos. Sino un mundo que el lector descubre hecho, terminado. Y que, precisamente por eso, tiene su puerta de entrada cerrada.

Bosch, L. (2009). Un libro a puerta cerrada. El país [periódico en línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/09/12/babelia/1252713013_850215.html

En *Los almuerzos*, entonces, lo que se da básicamente es una transformación del espacio sagrado llamado parroquia, en un espacio netamente profano donde tienes presencia las pasiones humanas. Es un espacio físico que se transforma a través de las acciones los personajes.

CAPÍTULO III EL ESPACIO NARRATIVO: UNA MIRADA DESDE LO ERÓTICO Y LA VIOLENCIA

Los ejércitos

El personaje central es el profesor Ismael Pasos. Es un viejo profesor retirado de 70 años

Al igual que yo, mi mujer es pedagoga, jubilada (pág. 20)

Hoy mi mujer sigue siendo diez años menor que yo, tiene sesenta (pág. 24) (los subrayados son míos)

La antroponimia de su apellido – Pasos- sugiere una característica del profesor, la de ser un caminante constante por el pueblo, es como un peregrino que va andando de un lado a otro por todo el lugar, aun a pesar el esfuerzo físico que ello le representa.

Caminar se me ha convertido en un suplicio para mí últimamente, en un suplicio: me duele la rodilla izquierda, se me hinchon los pies; pero no rechisto enfrente de los demás, como hace mi mujer, que sufre de varices. (pág. 29)

Reinicio de nuevo el rumbo a mi casa, al otro lado del pueblo. Estoy lejos; cuanto me alejé ¿a qué horas?, simplemente no quería seguir la ruta de la sombra que corría (pág. 64)

El caminar del profesor Pasos comienza siempre en su casa, el lugar más importante para él y donde habita con su esposa, Otilia. Es una casa solariega con un gran jardín con un estanque, árboles frutales y animales como gallinas y gatos. El profesor, además de caminar, disfruta de observar en la casa del lado, a su vecina Geraldina desnuda. Este tipo de comportamiento se puede caracterizar como voyerismo, contemplación de personas desnudas o realizando algún tipo de actividad sexual con el objetivo de conseguir una excitación sexual (delectación voyerista). El voyeur suele observar la situación desde lejos, bien mirando por la cerradura de una puerta, o por un resquicio, o utilizando medios técnicos como un espejo, una cámara, etc. La masturbación

acompaña, a menudo, al acto voyerista. El riesgo de ser descubierto actúa, a menudo, como un potenciador de la excitación. El profesor es entonces un voyeur atípico, que no se esconde ni se agazapa para ver a la mujer, por el contrario, está sobre una escalera para observarla, y el esposo de ella está presente cuando el profesor mira a la mujer.

La mirada del profesor es una mirada inocente-erótica, por lo cual es aceptada por Geraldina y su esposo. La mirada del profesor es una mirada que tiene las siguientes inferencias:

Mirada inocente – erótica.

Mirada cómplice de juego.

Mirada evasiva.

Ahora bien, si Geraldina expone su cuerpo desnudo para la observación del viejo profesor de ella, en términos de Bataille, puede decirse que:

La desnudez, opuesta al estado normal, tiene ciertamente el sentido de una negación. La mujer desnuda está próxima al momento de la fusión que ella anuncia. Pero el objeto que es, si bien sea el signo de su contrario, de la negación del objeto, sigue siendo un objeto. En la desnudez de un ser definido, incluso si esa desnudez anuncia el instante en que su altivez pasará al vertedero indistinto de la convulsión erótica. Antes que nada, de la desnudez, lo que revela es la belleza posible y el encanto individual (1992 págs. 183-184)

La contemplación de Geraldina desnuda implica, desde luego, una exaltación sensorial que va de la mano del erotismo. Y más aún lo erótico, según Bataille se asocia con la belleza, aspecto que se complementa con los aditamentos del cuerpo como puede ser la esbeltez del cuerpo. Ahora bien, la mirada es una especie de evasión a la rutina de un pueblo que no ofrece nada sino la espera del grupo insurgente que infunde solo temor. Basta una sola palabra para describir y recrear una imagen física de la mujer: esbelta. Es un epíteto que se aplica a la persona que tiene una figura alta, delgada y bien proporcionada. La esbelta Geraldina es como la describe el profesor, es suficiente para que el lector se haga un retrato en su mente. Esto refuerza entonces el

erotismo inocente del profesor, que exalta más la belleza de la mujer que el deseo sexual que ella puede despertar.

La afición voyerista del profesor no es nada nuevo en su vida. Su esposa ya se ha acostumbrado a ella. Su esposa más bien siente pena del viejo profesor y hasta le recomienda buscar la guía espiritual de un sacerdote

Me entristecía esa afición tuya – dice como si sonriera, a la que pronto me acostumbré: la olvidé durante años. ¿Y por qué la olvidé? Porque antes te cuidabas muy bien de que te descubrieran; era yo la única testigo. (pág. 25)

Algún día se burlarían de ti, lo sabía –dijo- todas las mañanas asomado, ¿no te da vergüenza? (pág. 19)

Estás muy enterado. Creo que deberías pedir ayuda. El padre Albornoz por ejemplo. (pág. 20)

Lo anterior muestra cómo la mujer del profesor asocia la conducta voyerista de su esposo con el pecado, reforzado quizás por la desnudez de la vecina que se exhibe impúdicamente. Esta asociación erotismo (aun inocente) desnudez-pecado se ha dado a través de la historia en todas las grandes religiones monoteístas, para cuales observar el cuerpo desnudo ha sido siempre motivo de falta moral y ética. Sin embargo no se pueden separar. José Gilberto Castrejón Mendoza en su ensayo *El erotismo como experiencia vinculada al orden de lo sagrado* muestra esta relación:

El cristianismo elaboró, es cierto, un mundo sagrado que excluía "los aspectos horribles e impuros", pero tal mundo caería en el universo simbólico de la angustia, en el lenguaje de las apariencias, de la representación y lo representado. Al suprimir el erotismo no se hizo más que instarlo a adquirir nuevos artificios. Si la seducción para la religiones como la cristiana «fue la estrategia del diablo», su verdadera dimensión es la del artificio, del ritual de aquí que el erotismo, el Mal, seducen. (2003, pág. 6)

Pero no sólo Geraldina logra estremecer al profesor, también la joven periodista enviada a cubrir el conflicto es capaz de despertar sensaciones en el viejo jubilado. Pero de nuevo se trata de un inocente erotismo, desprovisto de toda carga sexual pero pleno en sensaciones.

Es la joven periodista, el camarógrafo, dos oficiales -Permítame felicitarlo –me dice ella, y extiende una mano suave, demasiado, con la que me atrae blandamente. Y me ha dado un beso en la mejilla, sin soltarme la mano: es la misma sonrisa con que empieza a presentar sus programas. El camarógrafo dispone su cámara, se inclina un instante sobre el aparato, oprime uno de los botones, “Solo dos preguntas, profesor” sigue diciendo ella. Huele a jabón, como si se hubiese acabado de bañar ¿por qué esta vez el olor a jabón de mujer me descompone? Es bella, el pelo rojo y mojado, el blanco sombrero en la mano, pero no parece real, a mi lado. (pág. 134)

Estas escenas contrastan con el clima de violencia que reina en calle. La desnudez de Geraldina seduce, evade o juega con el ambiente del pueblo. Seduce a que el profesor salga de su laberinto – jardín, evade el tono del conflicto o juega en el ambiente de placer y displacer. Esto último es lo más próximo a su final, pues vemos cómo el profesor encuentra a Geraldina, al final de la novela, muerta y violada.

La situación se hace cada vez peor en San José. La gente empieza a abandonar el pueblo para huir del enfrentamiento en los ejércitos. Incluso el número de soldados ha disminuido

Los contingentes de soldados, que apaciguaban el tiempo en San José, por meses, como si se tratara de recién nacidos en tiempos de paz, han disminuido ostensiblemente. En todo caso, con ellos o sin ellos los sucesos de la guerra siempre asomarán, recrudescidos. Si vemos menos soldados, de eso se nos informa de manera oficial. (pág. 160)

El profesor no cesa en su empeño de encontrar a su esposa, sigue buscándola por todo el pueblo sin saber a ciencia cierta dónde está ella. La vida del profesor, unida inextricablemente a la de su mujer, se va derrumbando poco a poco. Ya no le importan las cosas elementales, y su casa también resiente la ausencia de Otilia. La presencia femenina mantiene al profesor en su mundo habitual –físico y mental-, su ausencia hace que ese mundo se vaya viniendo abajo a poco

He regresado a mi casa, por el mismo camino. Pongo a hacer café en la cocina, y allí me quedo, sentado, esperando a que hierva el agua en la olla. Escucho hervir el agua, y sigo quieto. El agua se evapora por completo, la olla se quema; la delgada tira de humo se desprende de su fondo y me recuerda el árbol incendiado, el cadáver del gato. (pág. 105)

Salí de debajo de la sabanas; me había dormido con la ropa puesta. Sentado al borde de la cama, recordé que era un viejo cuando me incliné a buscar mis zapatos: la torpeza y un repentino agujazo en la espalda me paralizaron; ella me pasó los zapatos, anticipándose, porque yo hubiera podido caerme (pág. 148)

Las mujeres tienen dos papeles muy distintos en la vida del profesor. Su esposa Otilia es la compañera permanente, la que aguanta con resignación, quien le brinda seguridad en su rutina y se ocupa de las pequeñas cosas en su vida. Del otro lado esta Geraldina, la mujer esbelta que se asolea desnuda en la casa de al lado, la mujer que exhala erotismo y a la que el profesor contempla sin malicia cuando se asoma sobre el muro que separa su casa de la de ella.

La vida del pueblo son sus habitantes y ellos le dan vida al pueblo. Cuando estos huyen por la violencia del enfrentamiento armado el pueblo se torna en un lugar triste, melancólico de casas abandonadas, de lugares desiertos llenos de violencia y muerte. Esta desolación se atenúa con la mirada a esa mujer que se expone lujuriosa a la vista del anciano profesor. La mujer desnuda es lo único que ofrece ese pueblo fantasmal; tanto así que parece que a la mujer le es indiferente el clima de violencia, pero no; la mujer se convierte en metáfora sobre la pasividad y violencia en el pueblo. La violación a Geraldina es una forma de mostrar más acentuadamente la violencia irracional del grupo insurgente y con ello la metáfora se entiende como una denuncia al ambiente de violencia que vive San José.

El profesor regresa a su casa por última vez, sin haber encontrado a su esposa, sin saber si está viva o muerta. Escucha algunos ruidos en la casa del al lado, la de Geraldina y observa una escena que lo deja pasmado

Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba –abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto antes los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompañas, Ismael? Me escuché humillarme ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver? ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas?, y me vi acechando el desnudo cadáver de Geraldina, la desnudez del cadáver que todavía fulgía, imitando a la perfección lo que podía ser un abrazo de pasión de Geraldina (pág. 202)

El profesor Ismael ha cerrado el círculo, sus últimos pasos lo han llevado de nuevo a la contemplación de Geraldina desnuda. Su caminar comienza en su casa con su esposa, observando a su vecina desnuda tomando el sol y termina observándola desnuda siendo ultrajada en la muerte por alguno de los dos ejércitos en contienda, y con su esposa perdida en el fragor del conflicto. El erotismo inocente se transforma en horror y violencia. El espacio idílico de la casa del profesor se convierte en un infierno de sangre, desolación y muerte. Incluso él mismo quiere morir.

Geraldina está muerta, el profesor cae en el desamparo que le posibilita decir que la desea; entonces es en esta escena en donde es posible hablar de la relación asesinato – sacrificio. Según George Bataille (pág. 114) esta relación es el resultado de deseo de matar que es la guerra, y aquí se infiere que Geraldina está desnuda porque es una víctima inocente de la guerra. Entonces cobra fuerza la asociación de la mirada e inocencia. Dice Bataille: “es cierto que antes que nada el sacrificio es tenido por una ofrenda” (1992 pág. 114). Geraldina, según la cita anterior, aparece abierta, desmadejada, o sea es una mujer sacrificada por los ejércitos de la violencia; uno de los hombres la viola, es decir la ofrenda a la irracionalidad de la violencia.

Señor que no conoce la luna

El narrador principal pertenece a la clase de los desnudos, un grupo de gente que vive en diferentes lugares de una gran casa, y que es dominada por otro grupo: los vestidos.

Los desnudos al nacer poseen los dos sexos. Cuando son adolescentes ellos deciden si quieren ser hombres o mujeres. Así que en la adultez los desnudos se dividen en aquellos que conservan el sexo masculino y los que conservan el sexo femenino. Aunque también se presentan unos pocos que conservan los dos sexos. A pesar de esto, los desnudos no se discriminan entre ellos. El desnudo narrador habita en un closet, en el cual ha abierto un agujero por el cual observa la vida en la casa. Este lugar de habitación es bastante extraño, por cuanto se trata de un mueble que no es del tamaño necesario para que viva un ser humano, y menos para vivir con más seres humanos, como lo hace el narrador.

Pero los desnudos habitan tan sólo en el closet, viven también, o son obligados a vivir por los vestidos, en los rincones más oscuros de la casa como los techos, los rincones, debajo de las mesas: ¿Qué sería de nosotros sin el armario? ¿Sin los desvanes, sin las buhardillas, sin los nichos y sótanos, sin las despensas, trastiendas y escaparates (pág. 12)

Otro aspecto de la dominación es el anonimato. Los vestidos no le dan nombre a los desnudos, simplemente les dan un apodo basado en sus caprichos. Denegar la identidad de una persona por medio del anonimato facilita su sometimiento por cuanto no tiene una voz propia, es parte de la masa. Y si muere, no tendrá quien lo lamente ni será extrañado por nadie.

Solamente algunos desnudos y desnudas parecen estar a salvo de las torturas y humillaciones. Son aquellos que por su atractivo físico, salvo el caso de la enana que se ha hecho la favorita de uno de los vestidos más poderosos, Teodosio Monteverde, se han convertido en los preferidos de los vestidos. Los demás están todo sometidos a la ignominia.

La muerte a veces “se pone de parte” de los desnudos. El desnudo narrador mata con sus propias manos Teodosio Monteverde, le corta la garganta con las uñas, que más parecen garras. Esto produce terror en los vestidos porque no saben que lo ha hecho.

Así, el espacio está dividido, igual que los personajes de la novela, en dos: El espacio de los vestidos, que es cualquiera porque pueden moverse con entera libertad por la casa y la calle, y el espacio de los desnudos que se limita a los rincones donde viven.

Desnudez - muerte. Dicotomía presente en *Los ejércitos*, que explica el ambiente de violencia ejercida por los ejércitos. En *Señor que no conoce la luna* se vive el mismo tono de violencia. Los desnudos, al igual que Geraldina, son observados por la mirada inocente de los vestidos. Entonces, los desnudos son la ofrenda a través de la muerte; como también los vestidos tienen esa misma significación de los ejércitos. Uno y otro viven en guerra. De este modo encuentro la coherencia en ese horizonte estético, según Bajtin en esa continuidad o inconclusividad que se da entre una novela y otra; lo que quiere decirse es que en estas novelas de Evelio Rosero hay una continuidad temática, dada por la violencia y por el tratamiento del espacio.

Los almuerzos

Al igual que en las anteriores novelas de Rosero, en *Los almuerzos* se vive ese ambiente de tensión entre sexo y violencia. Tancredo y Sabina viven unas relaciones sexuales oprimidas. Más que el placer del sexo, es la trasgresión a un orden sagrado lo que a ellos motiva su vida en la iglesia. Tal como ocurre en *Señor que no conoce la luna*, esta pareja observada por todos y sometida a juicio por tener sexo en un lugar sagrado. Sabina, Geraldina y los desnudos son las ofrendas por el sacrificio, pues son inocentes en un ambiente de violencia.

La relación entre Tancredo y Sabina es secreta por dos razones: primero, se trata de una mujer que debe comportarse castamente siendo la ahijada del sacerdote, y segundo: ellos viven en terrenos sagrados de la iglesia y las relaciones sexuales, sin que medie el matrimonio, están prohibidas. Tancredo y Sabina asumen entonces una actitud profana en un lugar sacro.

El siguiente personaje es el padre Juan Pablo Almida., quien organiza los almuerzos de piedad. Para esta actividad necesita dinero, el cual consigue a través de don Justiniano, que es el mayor benefactor de la parroquia, quien no se preocupa de ocultar su poder económico.

En una ocasión don Justiniano aceptó almorzar con el padre, en el comedor de la parroquia, y almorzaron a solas, a puertas cerradas. Las tres Lillas se esmeraron: ajiaco, aguacates, postre de maracuyá, sobrebarriga, salpicón, pollo con frutas y almendras, arroz amarillo con perejil, postre de las Tres Leches, melón, sorbete de guanábana, dulce de curuba y un requesón con miel que las Lillas nombraban Maná, pero fue inútil, porque finalmente el almuerzo llegó por correspondencia expresamente desde las cocinas del Hotel Hilton: pechugas a la americana, cerdo al jerez, conchas de huevo a la King, ravioli en salsa, arroz al curry y postre de peras a la normanda. (pág. 48)

El origen del dinero parece no ser muy claro y así lo entienden Almida y el sacristán Machado

Cada visita de don Justiniano era una maleta repleta de dinero, maletas que el reverendo Juan Pablo Almida y su sacristán Celeste Machado se cuidaban de ocultar en un lugar del segundo piso de la parroquia (pág. 48)

Así, en un terreno sagrado, la parroquia, los personajes que la habitan asumen actitudes secreta non-sanctas:

Tancredo – Sabina: lujuria

Almida – Machado: Codicia

Lilias: odio

Estas faltas se conocen, en la tradición judeocristiana, como pecados, que son la trasgresión de un principio que se tiene como bueno o correcto. Pero no son cualquier tipo de pecado, estos pecados pertenecen a los llamados capitales.

Los “Pecados Capitales” (denominados así por ser “cabeza” o principio de todos los demás pecados) muestran claramente la cuna de todo lo moralmente reprochable

Lujuria: Tradicionalmente se ha entendido la lujuria como “*appetitus inordinatus delectationis venerae*” es decir como un apetito desordenado de los placeres eróticos. La lujuria sería siempre un “pecado mortal” pues involucra directamente la utilización del otro, del prójimo, como un medio y un objeto para la satisfacción de los placeres sexuales.

Avaricia.: La teología cristiana explica el pecado de la avaricia como “amor desordenado de las riquezas”, es desordenado, continua, “porque lícito es amar y desear las riquezas con fin honesto en el orden de la justicia y de la caridad, como por ejemplo, si se las desea para cooperar más eficazmente con al gloria de Dios, para socorrer al prójimo etc.

Ira: Es el uso de una fuerza directa o verbal que trasgrede los límites de la legítima restitución de un bien ofendido. La violencia, entendida como el uso de la fuerza, si es desmedida, es claramente una anulación del otro. En el asesinato, por ejemplo, que no corresponde a la legítima defensa, se pretende evidentemente la anulación del otro. En el leguaje, mediante la ofensa o el impropio, encontramos también el deseo de perjuicio e incluso de nulidad del otro.

González, F. (2006). Los siete pecados capitales. [Blog] disponible en: <http://sietepecados.blogdiario.com/>

Lo anterior sirve para exponer cómo la parroquia, que es un lugar sacro, ya se encuentra convertida, de forma soterrada por parte de quienes la habitan, en un lugar profano, que tomará una forma abierta cuando el padre Almida deba ausentarse de ella.

El primer cambio en el espacio que produce la llegada de Matamoros es en la parroquia. Tancredo está sorprendido por el consumo de alcohol del padre Matamoros, y los feligreses están complacidos al escuchar una misa cantada, una auténtica novedad para algunos y para otros un recuerdo lejano. Los parroquianos empiezan a acudir de nuevo a la celebración eucarística complacidos de esta nueva forma de llevar a cabo la ceremonia religiosa

El siguiente cambio se produce en la vida de quienes habitan la parroquia. Al no encontrarse bajo la severa mirada del padre Almida, Sabina puede hacer pública la relación que tiene con Tancredo en el lugar más sagrado que tiene la parroquia: el altar

Todo ese tiempo ella lo había seguido. “Sabina” dijo él apartando el rostro, “es el altar”. “El altar”, le dijo ella, “el altar de mi amor por ti”. Le parecía enfurecida, de tanto amor. Estupefacto, trastabilló, signado por la fuerza del pequeño cuerpo flaco pero empecinado, que se colgaba de su cuello, que, al contrario de su beso, ardía, que lo empujó al borde del mármol del mismo altar, la mesa larga y de hielo que fulgía sobre una base como un triangulo invertido. Allí cayeron, ella encima de él, lenta y silenciosamente porque Tancredo se dedicó a ablandar la caída, y ella, voraz, a besarlo. (pág. 76)

-A dios gracias no siguieron debajo del altar –todavía dijeron ellas persignándose, corroborando con eso que los habían espiado la noche anterior-. Ya hemos limpiado y despercudido –añadieron, caústicas-, ya hemos quemado el sudor de mujer que no encontramos debajo del altar, del sagradísimo altar (pág. 126)

El altar se vuelve un lugar profano por cuenta de la relación sexual que sostienen Tancredo y Sabina. Esta suerte de liberación sexual se produce con la llegada de Matamoros, por lo cual se puede decir que su presencia es también profana.

Además de lo anterior, también se revela la codicia, pues Sabina sabe de la existencia del dinero que guarda Almida secretamente, y le propone a Tancredo robarlo, como pago de sus servicios que ella considera no suficientemente remunerados.

También en las Liliás se opera un cambio. Ellas empiezan a quejarse con el padre Matamoros de los problemas que tienen, de los cansadas que están al ser tan viejas, y de los gatos. Los gatos son el objeto de odio de las viejas mujeres, le dicen al padre Matamoros que son ladinos, que se roban la comida. Las Liliás no dudan en llamar Almida al gato que más odian.

En acto de ira las Liliás deciden ahogar a los gatos en el estanque de la parroquia. Aquí se presenta la desacralización de otro elemento muy importante en el rito judeocristiano, el agua. El agua el sinónimo de vida y salvación a través del ritual del bautismo, pero aquí adquiere el carácter de elemento de muerte, y muerte simbólica del padre Almida, cuando las viejas mujeres acaban con la vida de los gatos ahogándolos.

La parroquia ya ha dejado ser un sitio sagrado y se ha convertido abiertamente en un lugar profano, donde se dan rienda suelta las más bajas pasiones e instintos del ser humano. Ni siquiera el altar se salva de este sacrilegio.

Los pecados mortales, que se encontraban ocultos en presencia del padre Almida, se hacen notorios con la presencia del Padre Matamoros. La lujuria, la ira y la codicia, agregándole la gula de Matamoros por el licor, ya no se esconden sino se hacen evidentes con la llegada del singular personaje.

Desde el principio de la novela hay una soterrada violencia en la parroquia, hay un odio general hacia el padre Almida y el sacristán Machado y todos desean su muerte. Todos se sienten explotados por el duro servicio que le prestan a la parroquia. Finalmente, parecen ser las Lílias, quienes por medio de una extraña bebida verde, dan muerte a Almida y Machado. Este asesinato puede tener dos explicaciones: La primera, ellas no desean que el padre Matamoros se vaya de la parroquia porque son felices con su forma de celebrar la misa. La segunda, quieren vengarse de Almida y Machado por los malos tratos a que las han sometido. Al final, las viejas mujeres cargan en sus brazos al dormido padre Matamoros y desaparecen dentro de la parroquia.

CAPÍTULO IV A MANERA DE CONCLUSIÓN.

Los ejércitos

En esta novela, los espacios centrales con los que más se relacionan los personajes son la casa y el pueblo. Ambos lugares se encuentran unidos no sólo por la ubicación física en una de las calles del pueblo- sino también por la relación que guardan con el personaje central de la novela, el profesor Pasos.

Hombre y mujer cumplen un papel opuesto en *Los ejércitos*. Los hombres, a excepción de Ismael Pasos cuyo papel es ver la guerra, traen violencia y desolación al pueblo, son los agentes de la guerra que perpetran viles actos contra los habitantes de San José. La mujer aporta erotismo – Geraldina- y seguridad en la vida diaria – la esposa del profesor. Pero es la violencia masculina la que termina por imponerse sobre el erotismo y la seguridad femenina, lo que trae como consecuencia la decadencia de la vida del profesor y de San José en general.

Señor que no conoce la luna

En esta novela el espacio central es la casa y algunos de los lugares adyacentes a ella. En la casa habitan los vestidos, quienes la dominan, y los desnudos, sometidos a la voluntad de los vestidos.

El primer espacio dentro de la casa es el armario, donde habita el desnudo narrador y focalizador de la historia. Habita allí con otros desnudos más, y él ha abierto con sus uñas un pequeño resquicio, en la parte de atrás del armario, por donde puede observar lo que pasa en la casa. Dada las dimensiones físicas de un armario, es difícil imaginarlo como lugar de habitación de

una persona, y muchos menos de varias de ellas. Este confinamiento en un pequeño lugar representa el aislamiento a que los vestidos tienen sometidos a los desnudos, quienes sólo pueden dejar el armario en ocasiones especiales.

El siguiente espacio es la casa en sí misma, y los rincones de ella donde habitan los desnudos. Ellos viven en los techos y los lugares más oscuros, agazapados, escondidos, temerosos de los vestidos, quienes los torturan a su gusto. La casa es también un lugar de confinamiento y aislamiento para los desnudos.

Dentro de la casa se encuentra la cocina, donde se preparan los alimentos para los vestidos. Es un lugar siniestro, dominado por los cocineros, y en especial por Saurio, el cocinero mayor. Los desnudos le temen a la cocina porque, según se dice, algunas de las viandas que consumen los vestidos son preparadas con los cadáveres de los desnudos muertos durante la sesiones de tortura de los vestidos.

El cementerio es un lugar adyacente a la casa, es quizás el espacio más viejo de ella. Allí se les permite ir algunas veces a los desnudos, y se pensaría que por su condición de terreno sagrado los vestidos muestran algún respeto por este lugar, pero no es así. Hasta allí persiguen a los desnudos cuando van a visitar las tumbas, y aunque no los agreden físicamente, si se burlan de ellos. El cementerio es el único lugar a donde los desnudos quieren llegar para alcanzar la paz y el sosiego que les niegan los vestidos. El cementerio representa para los desnudos una suerte de felicidad y descanso.

Otro lugar contiguo, o mejor, fuera es la casa, es la calle. Allí envían los vestidos a los desnudos, y estos son víctimas desde luego de los primeros. Los insultan, las mujeres gritan al verlos, los hombres se los llevan para torturarlos. La calle tampoco es un sitio seguro para los desnudos.

El armario y la casa con todos sus espacios, son los lugares de confinamiento de los desnudos por parte de los vestidos, no pueden abandonar, los desnudos, ninguno de ellos sin el consentimiento de sus carceleros. Estos espacios se convierten así en metáfora del aislamiento a que un grupo puede someter a otro. La calle es un lugar al aire libre, pero los desnudos no pueden ir allí libremente y cuando lo hacen, con permiso de los vestidos, son atacados. El cementerio está fuera de la casa, pero igual es un lugar cerrado porque los desnudos sólo pueden visitarlo, igual que la calle, con permiso de los vestidos.

Los desnudos y los vestidos, como ya se ha dicho, son los grupos dentro de la novela. No obstante, la desnudez no es un elemento erótico y sensual, sino una marca discriminatoria. Los desnudos viven encerrados y sometidos a la voluntad de los vestidos, quienes los someten a toda clase de torturas y vejámenes.

La desnudez no es un elemento voluntario para quienes integran ese grupo, es más bien una condición de nacimiento. Esta desnudez permite ver que los desnudos nacen con dos sexos, y sólo cuando van creciendo su género sexual se va definiendo. Esto parece ser lo opuesto a los vestidos, quienes siempre han sido y desarrollado como hombres y mujeres, por lo cual se discrimina a los desnudos. La desnudez es entonces un elemento generador de violencia porque

los desnudos son discriminados y torturados por esa condición que es natural en ellos desde que nacen.

Una lectura intensa de *Señor que conoce la luna*, me lleva proponer lo siguiente: Las torturas a las que los vestidos someten a los desnudos tienen varias funciones:

- Recreativa: Los vestidos torturan a los desnudos de diversas formas sólo para pasar un buen rato
- Lenitiva: Se dice que una vieja mujer recuperó la vista justa antes de que un desnudo fuese torturado.
- Erótica: Algunas jóvenes mujeres pasan la lengua por sus labios de manera lasciva mientras contemplan las torturas de los desnudos, e incluso parecen alcanzar una especie de éxtasis sexual.

La felicidad y el erotismo, lejos de estar relacionados con la sola desnudez de una persona, se derivan más bien del uso violento que se hace de ese cuerpo desnudo. Se puede decir que esos dos elementos son generados por la violencia más que por el disfrute placentero que se puede hacer de un cuerpo desprovisto de toda clase de ropa.

Hay una forma de tortura psicológica que se da a lo largo de toda la novela, el anonimato. Los vestidos le niegan a los desnudos un nombre y les obsequian por el contrario un remoquete. Esta anulación de la identidad permite actuar de manera violenta contra los desnudos sin tener ningún tipo de remordimiento, por cuanto es más fácil torturar a matar a quien no se conoce, con quien no se tiene ninguna forma de acercamiento o lazo afectivo.

Los espacios de la novela están atravesados por la violencia y el erotismo resultante de esta. Pero los espacios no son violentos por sí mismos, son los personajes los que desatan esa violencia a través de las acciones que ejercen, que dan como resultado en erotismo macabro por cuanto es consecuencia del dolor y la muerte de una persona, no del disfrute carnal y sensorial.

Los almuerzos

El espacio central de la obra: el espacio sagrado de la parroquia pasa entonces por dos estadios: el primero es un aparente estado de respeto de los personajes hacia él, donde las pasiones y deseos están ocultos en estado latente. El segundo es un estado de profanación y desacralización, donde el erotismo y la violencia, además del consumo exagerado de alcohol –padre Matamoros- salen a flote cuando la persona que parecía contenerlos, o al menos quienes los sienten se restringen ante su presencia, se ausenta de la parroquia.

Las mujeres en *Los almuerzos* juegan un papel central, por cuanto son ellas quienes encarnan los dos elementos principales que atraviesan la obra, erotismo y violencia, y parecen manejar a su antojo a los hombres. Sabina lleva una relación sexual con Tancredo donde ella parece sentirse más a gusto que él, hace que la visite en su cuarto, y cuando Almida no está, somete a Tancredo a una suerte de chantaje y este termina accediendo a sus deseos, hasta terminar copulando bajo el altar mismo de la iglesia. Las Liliás rodean constantemente a Matamoros, le dan licor, le hablan de sus problemas y para evitar que se vaya, asesinan al padre Almida y al sacristán Machado.

En *Los almuerzos* el espacio recoge física y emocionalmente a los personajes. Sin embargo, esto no es impedimento para que ellos desaten sus pasiones dentro de los muros del recinto

sagrado. Aquí el espacio, más que constreñir las actuaciones de los personajes, dado su carácter sacrosanto, parece despertar en ellos una suerte de exacerbación de las pasiones, a través de la ausencia de un personaje y la llegada de otro.

En el desarrollo de la investigación se perfiló las aproximaciones a las novelas desde lo espacial y en la medida que se avanzó en ella y de lo que las novelas ofrecían se logra definir que el espacio desde los planteamientos de Bachelard y Pimentel ofrecen aproximaciones más desde lo que en literatura se denomina “la representación”, esto es el poder que tiene el lenguaje literario de acercarnos a los personajes desde esa realidad que estos ofrecen. El encierro, la vida sexual dentro de la parroquia o las miradas ajenas al morbo hacen parte de esos espacios narrativos complejos en la obra de Rosero.

En síntesis, esta investigación deja abierta otras posibilidades de análisis, interpretación y valoración de la narrativa de Rosero, acercamientos que no eran posibles desde la perspectiva abordada, pero que en adelante se pueden realizar como en los casos de la marginalidad de los personajes, la soledad, la violencia etc.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Bajtin, M. (1992) *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Cruz Kronfly, F. (1986). *De la alcoba a la plaza: Los lugares del hombre*. Revista de Extensión Cultural Universidad Nacional de Colombia, 19, 23 – 28.
- Cruz Kronfly, F. (1994). *La Sombrilla planetaria, Modernidad y postmodernidad en la cultura*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial
- Cruz Kronfly, F. (1996). *Amapolas al vapor*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Cruz Kronfly, F. (1998). *Las ciudades literarias en la modernidad en crisis en La tierra que atardece. Ensayo sobre la modernidad y la contemporaneidad* (pp.168-225). Bogotá: Planeta Colombiana Editorial
- Espinosa, G. (2002) *Ensayos completos*. Medellín, Fondo Editorial EAFIT.
- Giraldo, L. M. (2000) *Narrativa Colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1976) *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI editores.
- Marchese, A. (1989) *Las estructuras espaciales del relato en La narratología hoy* (pp. 311-345). La Habana: Arte y Literatura.
- Pimentel, L. A. (2001) *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Ciudad de México: Siglo XXI
- Rosero, E (2010). *Señor que no conoce la Luna*. Bogotá: Random House Mondadori
- Rosero, E (2009). *Los Almuerzos*. Barcelona: Tusquets Editores.

Rosero, E (2007). *Los ejércitos*. Guipúzcoa: Liberduplex, S.L.

Recursos en línea

Azancot, N. (2010). Palabras contra el terror. *El País*. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/27946/Palabras_contra_el_terror

Bajtín M. (1989). Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. En *Teoría y estética de la novela*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/6982831/060172-Bajtín-Teoria-y-Estetica-de-La-Novela-Seleccion>

Batalla, A. (2011). Los ejércitos. Recuperado de <http://albertobatalla.blogia.com/2011/111701-los-ejercitos.php>

Bernal Morales, C. Alfonso Lesmes E. Y. (2010). Historia y literatura. Una mirada desde Evelio José Rosero Diago. Recuperado de http://repository.uniminuto.edu:8080/jspui/bitstream/10656/691/1/TLBEHLC_BernalMoralesAnaCarolina_2011.pdf

Bosch, L. (2009). Un libro a puerta cerrada. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2009/09/12/babelia/1252713013_850215.html

Castrejón Mendoza, J. G (2003). El erotismo como experiencia vinculada al orden de lo sagrado. Recuperado de www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/19072/2/articulo1.pdf

Ehrenreich, B (2010). After Macondo: On Evelio Rosero. *The Nation*. Recuperado de <http://www.thenation.com/article/after-macondo-evelio-rosero?page=full#>

Gallón Salazar, A. (2009). Los pecados de la caridad. La novela 'Los almuerzos' de Evelio Rosero. *El Espectador*. Recuperado de <http://ntc-narrativa.blogspot.com/2009/12/los-almuerzos-evelio-rosero.html>

González, F. (2006). Los siete pecados capitales. [Blog] Recuperado de <http://sietepecados.blogdiario.com/>

Herrera Muñoz, M. F. (2009). El guerrero de la utopía. Entrevista a Milciades Arévalo. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/marevaol.html>

Hurta, N. (1988). Regreso siempre, cuando escribo. *Magazín Dominical*. Recuperado de <http://www.unabvirtual.edu.co/descargas/revista/to14122010/pdf/EN%20EL%20MD.PDF>

Jaramillo-Zuluaga J. E. (1995) Prehistoria de un escritor empecinado. *Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Angel Arango*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol36/resen11.htm>

Jinés de Sepúlveda, J. (1996). Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios, con una advertencia de Marcelino Menéndez y Pelayo y un estudio por Manuel García-Pelayo. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.sitioafm.org/ginesdesepulveda/textos/tratadosobrelasjustascausas.htm>

Jossa, E. (2000) El espacio claustrofóbico de Evelio Rosero Diago. *Hojas literarias*. Recuperado de <http://hojasuniversitarias.blogspot.com/2008/11/49.html>

Junieles, J.J. (2007) Evelio Rosero Diago. Desde la paz preguntan por nosotros. *Letralia*. Recuperado de <http://www.letralia.com/164/entrevistas01.htm>

Kobayashi, Y. (2009). Señor que no conoce la luna, de Evelio Rosero, o la libertad como fatalidad. *Visitas al patio*. Recuperado de <http://www.visitasalpatio.com/pdf/Vol2No3/Senor%20que%20no%20conoce%20la%20luna%20de%20Evelio%20Rosero.pdf>

Lora-Garcés, M.C. (2011). La representación de la violencia política en tres novelas colombianas de la segunda mitad del siglo XX (Tesis de maestría). Universidad del Valle. Recuperado de <http://www.colombianistas.org/LinkClick.aspx?fileticket=vaaAgDeTkcg%3D&tabid=207>
Marín Colorado, P. A. (2011). La novelística de Evelio Rosero Diago: Los abusos de la memoria. *Cuadernos de aleph*. Recuperado de http://www.cuadernosdealeph.com/revista_2011/Art%C3%ADculos_2011_pdf/8.-%20Mar%C3%ADn.pdf

Moreno, R. (2011). Evelio Rosero al filo del ABISMO: Revisión bibliográfica del análisis crítico de su obra. *Acéphale*. Recuperado de <http://fractalidad11.blogspot.com/2011/04/evelio-rosero-al-filo-del-abismo.html>

Pardo, H. (2010). Señor que no conoce la luna. *Tierra literaria* [Blog]. Recuperado de <http://tierraliteraria.blogspot.com/2010/04/el-senor-que-no-conoce-la-luna.html>
Pineda Botero, A. (2005) Estudios críticos sobre la novela Colombiana 1990-2004. Recuperado de

<http://books.google.com.co/books?id=bCdtBn1MSlAC&pg=PA91&lpg=PA91&dq=se%C3%B1or+que+no+conoce+la+luna&source=bl&ots=Jw9O1pQvtB&sig=RK8-ffOE4myV4qWDR5HwusYCsaM&hl=es&sa=X&ei=Nhd-T53fOoKs8ATcqPH-DQ&ved=0CCgQ6AEwAQ#v=onepage&q=se%C3%B1or%20que%20no%20conoce%20la%20luna&f=false>

Rosero Diago, E. (1993). La creación literaria. *Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Angel Arango*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol33/crea1.htm>

Ungar, A. (2010) Evelio Rosero. *BOMB*. Recuperado de <http://bombsite.com/issues/110/articles/3366>

Valencia Solanilla, C. (2007). Contrapunto y expresividad en Los ejércitos de Evelio Rosero. *Poligramas*. Recuperado de <http://poligramas.univalle.edu.co/28/contrapunto.pdf>